

Programa
PIBIC 2013/2014

Projeto de Pesquisa

A elaboração do sítio na Escola Paulista e na Escola do Porto: implantação, topografia e paisagem

Relatório Final

Aluna
Miranda Zamberlan Nedel
Nº USP 7960133

Orientador
Prof. Dr. Givaldo Luiz Medeiros

Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

Índice

1	Resumo.....	3
2	Introdução.....	3
3	Objetivos.....	11
4	Metodologia.....	12
	3.1 Procedimentos metodológicos.....	12
	3.2 Cronograma das etapas descritas referentes à totalidade da pesquisa.....	12
5	Resultados finais/ Análises	14
	5.1 1ª Geração	14
	5.1.1 Fernando Távora.....	14
	5.1.2 Vilanova Artigas	27
	5.2 2ª Geração	42
	5.2.1 Álvaro Siza	42
	5.2.2 Paulo Mendes da Rocha	52
	5.3 3ª Geração.....	64
	5.3.1 Eduardo Souto de Moura	64
	5.3.2 Marcos Acayaba	75
6	Um Estudo de caso Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.....	85
7	O desenho de arquitetura.....	96
8	Conclusões finais	103
9	Anexos.....	105
	9.1 Fichas Catalográficas gerais.....	105
	9.2 Fichas catalográficas com desenhos técnicos e outros desenhos relevantes Material iconográfico coletado Estudo de caso.....	140
	9.3 Fichas catalográficas analíticas sínteses da pesquisa Estudo de caso.....	148
	9.4 Outro produto da pesquisa.....	153
10	Referências bibliográficas	155
11	Lista imagens.....	159
	11.1 Lista imagens das fichas catalográficas gerais.....	159
	11.2 Lista imagens das fichas catalográficas com desenhos técnicos e outros desenhos relevantes Material iconográfico coletado Estudo de caso.....	163
	11.3 Lista imagens das fichas catalográficas analíticas sínteses da pesquisa Estudo de caso.....	167

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO

Implantação, Topografia e Paisagem

1 Resumo

Através de procedimentos metodológicos pautados essencialmente na coleta, análise e síntese de material bibliográfico e iconográfico, este projeto de iniciação científica busca analisar como a questão da topografia, do sítio e da paisagem é trabalhada como componente determinante da ação projetual de determinados arquitetos. Dessa forma, realizou-se um estudo comparativo da Escola Paulista e da Escola do Porto, baseado na obra de seis arquitetos, expoentes das respectivas escolas, que representam três gerações fundamentais na proposição, afirmação e revisão de suas posturas. Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Marcos Acayaba, em contraponto com Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, são objetos de uma pesquisa que visa analisar obras em que a implantação, a construção topográfica e a relação com a paisagem sobressaem como determinantes da concepção arquitetônica. Mais do que ressaltar as peculiaridades na forma de tratamento da questão topográfica em um ou outro arquiteto, ou em suas respectivas escolas, busca-se, através deste projeto, compreender as variadas formas segundo as quais a implantação, a topografia e a paisagem constituem elementos integrantes e determinantes da ação projetual sobre um determinado sítio. Para qualificar a análise, o desenvolvimento da pesquisa pautou-se no estudo de caso de uma obra de um dos referidos arquitetos: a Faculdade de Arquitectura do Porto, de Álvaro Siza, em que a temática da pesquisa destaca-se pelo papel latente em sua constituição.

2 Introdução

Um projeto de arquitetura pressupõe o entendimento do contexto em que a obra está inserida, envolve aspectos urbanos, as condições topográficas, a inserção no lote, as relações com o sítio e com a paisagem, além da interação com as outras edificações. Requer muito mais do que soluções técnicas, estando inserido no campo das manifestações sociais, pois o arquiteto, enquanto ser culturalmente formado, deveria considerar o nível social e sensitivo, procurando, ao invés de construir meros abrigos, intensificar as experiências da vida humana, desde a obra construída à fruição das condições topográficas, espaciais, paisagísticas e sociais. A respeito disso, Umberto Eco sintetiza: “Obrigado a encontrar formas que enformem sistemas de exigências sob as quais não tem poder, o arquiteto está condenando, pela natureza de seu trabalho, a ser a única e última figura de humanista da sociedade contemporânea” (ECO, p.13).

É sob esta perspectiva que se insere este projeto de iniciação científica, que busca analisar como a questão da topografia, do sítio e da paisagem é trabalhada como componente determinante da ação projetual de determinados arquitetos. Dessa forma, o trabalho realiza um estudo comparativo da Escola Paulista e da Escola do Porto, baseado na obra de seis arquitetos, expoentes das respectivas escolas, que representam três gerações fundamentais na proposição, afirmação e revisão de suas posturas. Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Marcos Acayaba, em contraponto com Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, são objetos de uma pesquisa que visa analisar obras em que a implantação, a construção topográfica e a relação com a paisagem sobressaem como determinantes da concepção arquitetônica.

Sob esse prisma, o trabalho pretende tanto ressaltar a importância da temática na produção de tais arquitetos quanto suprir uma lacuna. Parte-se da constatação de que as pesquisas acadêmicas em arquitetura tendem a priorizar os eixos histórico, utilitário ou técnico, atribuindo papel secundário à prática projetual e ao instrumental específico do campo disciplinar.

Sobre escolas

A abordagem afeita à noção de escola pretende realçar a dimensão cultural da arquitetura em face do pendor para o ecletismo que permeia suas expressões contemporâneas, suplantando a importância atribuída ao papel das individualidades pela ênfase nas práticas coletivamente compartilhadas. À revelia da espetacularização arquitetural que embala a disputa entre as cidades globais ou da tendência à dissociação conceitual entre a forma e os elementos tectônicos que há algum tempo frequenta o ensino do ofício, volta-se a posturas nas quais o saber arquitetônico ampara-se em razões técnico-construtivas, ao largo dos impulsos autorais.

Ciente dos riscos implícitos na denominação localista das escolas em tela, busca-se uma análise avessa à qualquer circunscrição regionalista, consoante a advertência de Julio Katinsky:

A 'arquitetura moderna brasileira' tinha autores e teses definidas. E a tal 'arquitetura paulista', onde está, quem são seus autores, quem traduziu seu ideário? (...) Mas coloquemos o problema sob outro ângulo. Se existe uma 'arquitetura paulista' deve haver uma arquitetura amazonense, uma arquitetura potiguar, uma arquitetura gaúcha, uma arquitetura carioca. (...) Aonde chegaremos por esse processo? (KATINSKY, 1988, p. 70).

Porém, conforme Katinsky, a partir do exemplo radical de duas posturas que anseiam se tornar universais, a utilização de tal termo pode instruir práticas pedagógicas consequentes: "Uma primeira noção nos é dada por uma necessidade acadêmica, de delimitação de campo, de estudo e documentação. Assim, podemos ter, como campo de estudo, uma arquitetura campineira, sorocabana, jundiáense (...)" (KATINSKY, 1988, p. 70). Dessa forma, reafirma-se nesta pesquisa a utilização da denominação referente a escolas justamente no sentido de estabelecer uma delimitação do campo de estudo, vinculada a um entendimento quanto à existência de determinadas influências comuns em uma ou outra "Escola".

Subsidiariamente, sobressai na caracterização das escolas em pauta o papel seminal de Fernando Távora para a Escola do Porto e de Vilanova Artigas para a Escola Paulista. Ambos compartilham o ideal moderno da verdade dos materiais – evitando a adoção gratuita das formas da modernidade –, investindo-o sintomaticamente de um acento local, pautado pela busca persistente de uma arquitetura associada à tradição construtiva e à questão nacional.

Contudo, se por um lado a própria denominação segundo Escolas parece abrigar contradições, por outro, tais semelhanças e características comuns são evidentes: "Uma Arquitetura com certas características, feita por certos arquitetos, basicamente uma Arquitetura de concreto, aparente, cujo protótipo principal é, sem dúvida, Vilanova Artigas. (...) Ela implica uma utopia de sociedade. O que a caracteriza é essa intenção subjacente e não exatamente as questões construtivas, embora se manifeste pela construção." (ZEIN, 1988, p. 54). Nesse sentido, parece que a arquitetura produzida na denominada Escola Paulista assume para si justamente essa questão da integração entre obra de arquitetura e o sítio que lhe é atribuído:

O volume único, um bloco único solto apoiado no chão. O próprio Artigas dizia mais ou menos isso, quando comentava que sua Arquitetura parecia estar caindo (...). É uma Arquitetura que vem de cima para baixo, que se apoia nos pilotis, uma Arquitetura que pousa, que pesa. Ao contrário da 'escola carioca', uma Arquitetura da leveza, sempre voando, a paulista não. A paulista está sempre à procura da terra, do chão. Sempre a ideia do bloco único, mas com seus contrapontos, seus elementos de circulação; se internos, organizam o espaço; se externos, marcam plasticamente os edifícios. (ZEIN, 1988, p. 55).

É nesse sentido que Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Marcos Acayaba (este último em época mais recente) poderão ser considerados como importantes expoentes de tal escola. A esse respeito, Guilherme Wisnik pronuncia-se:

Conhecida como a 'escola paulista', a produção arquitetônica de São Paulo interpreta o brutalismo de Le Corbusier de acordo a uma orientação política francamente marxista que associava as grandes estruturas com o crescimento heroico da indústria nacional. Em obras emblemáticas como o Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (1961-1968) e o Museu Brasileiro de Escultura, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha prolongam durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, o legado moderno, que para eles é uma referência predominante e imune ao culturalismo pós-moderno, considerado como um movimento estetizante e reacionário. De acordo com a tradição paulista, tanto os museus como as escolas, e inclusive as próprias casas, se concebem a partir dos parâmetros próprios das obras públicas. (WISNIK, 2012, p. 21, tradução nossa).¹

Pode-se atentar ainda que, o próprio partido referente a tal denominação de Escola Paulista, ou ainda, Brutalismo, refere-se ao sítio enquanto elemento chave:

Quanto ao partido: preferência pela solução em monobloco, ou em volume único abrigando todas as atividades e funções do programa atendido; havendo mais de um volume, ou corpo, há uma evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro; a relação com o entorno se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da franqueza dos acessos; procura de horizontalidade na solução volumétrica do edifício. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 78).

Assim também, começa-se a perceber as diferenças entre a arquitetura da denominada Escola Paulista e a da Escola do Porto no que tange à relação com o sítio. Se como Ruth Verde Zein afirmou, a arquitetura da Escola Paulista está sempre em busca do solo, mas com seus pontos de apoio e variados pontos de elevação em relação a essa base topográfica, ao contrário, a arquitetura do Porto parece querer fundir-se ao solo, embrenhar-se em suas entranhas para então reelaborá-lo internamente e externamente aos blocos construídos.

Em relação à designada Escola do Porto, as dúvidas em relação a tal denominação também pairam. Entretanto, há inúmeras argumentações que confirmam a possibilidade de utilização de tal terminologia, como Remo Dorigati bem expressa, associando até mesmo tal posicionamento em relação à topografia e à paisagem como aspecto que reúne os expoentes de tal Escola:

O problema é se num determinado período, num determinado país três personagens e vários amigos percorreram uma aventura comum. (...) Vemos este fenómeno sobretudo como uma experiência que partilhou o sonho de resgatar Portugal do seu isolamento e, ao mesmo tempo, não renunciou à própria identidade histórica. (...) Então aparecem arquiteturas que se libertaram das formas históricas mas não do carácter profundo da sua cultura: a forma de dispor os edifícios na paisagem, a subtil manipulação da luz, as escalas discretas e os volumes articulados, uma mistura de materiais antigos e de técnicas contemporâneas. Então a definição de 'Escola do Porto' poderá ficar. (DORIGATI, 2008, p. 88).

A relação orgânica e sensitiva estabelecida entre a atuação do arquiteto na conformação do terreno e de suas afinidades com a paisagem, na Escola do Porto e até mesmo numa tradição portuguesa mais geral, deve-se em grande

¹ "Conocida como la 'escuela paulista', la producción arquitectónica de São Paulo interpreta el brutalismo de Le Corbusier de acuerdo a una orientación política francamente marxista que asociaba las grandes estructuras con el crecimiento heroico de la industria nacional. En obras emblemáticas como el Museo de Arte de São Paulo (1957-1968), la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (1961-1968) y el Museu Brasileño de Escultura, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas y Paulo Mendes da Rocha prolongan durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 el legado moderno, que para ellos es aún una referencia predominante e inmune al culturalismo pós-moderno, considerado como um movimento estetizante y reaccionario. De acuerdo a la tradición paulista, tanto los museos como las escuelas, e incluso las propias casas, se conciben a partir de los parametros propios de las obras públicas" (WISNIK, 2012, p. 21).

parte às próprias condições topográficas de tal país. De um modo geral, o território português apresenta um meio físico bastante irregular, perante o qual as edificações buscam minimizar os movimentos de terra, entendendo a topografia não como um substrato físico que será condicionado pelo projeto arquitetônico, mas sim o contrário. A topografia é então entendida como argumento, como uma questão de projeto inerente em Portugal. Como exemplo de tal afirmação, percebe-se no urbanismo lusitano o grande número de vias rampadas, em diagonal, como forma de estabelecer uma urbanidade em meio a uma topografia muito íngreme, que não aceita passivamente a implantação de uma quadrícula regular, por exemplo. Assim, a partir de ruas diagonais em relação com os edifícios, vão se estabelecendo largos, pequenos locais de encontro, de confluência de fluxos, contribuindo para que a cidade amplie sua denotação social, enquanto espaço de múltiplas relações entre o construído e o humano.

Segundo um ideário que conforma os espaços em mútuas relações sociais, paisagísticas e topográficas, a forma é orientada para a possibilidade de proporcionar experiências sensíveis, expressando-se na Escola do Porto até mesmo através de uma disciplina da Faculdade de Arquitectura do Porto, denominada “Teoria geral da organização do espaço”. Conforme Remo Dorigati, professor do Departamento de Arquitectura e Planificação do Território (DiAP) do Politécnico de Milão, esta matéria

(...) ainda hoje representa um dos temas fundamentais da formação de um arquitecto português. Era introduzido o conceito de se construir a forma através do processo da disposição no espaço de experiências sensíveis que podiam ser medidas pelas relações, dimensões, formas e matéria. Ao mesmo tempo, aparecia a consciência de que tais fenómenos eram um produto da história e da cultura de uma civilização e que, como tais, modificam e interagem na sensibilidade humana. Apenas desta forma o espaço pode aspirar alcançar aquele princípio de continuidade que torna unitárias as diversas configurações formais. Aqui, a forma, ou melhor aquele fenómeno que organiza os espaços, aparece como o resultado a visar e não como aquela coisa apenas evocada e nunca enfrentada como ocorreria no estudo das várias características distributivas, tipológicas ou estilísticas que, apesar de importantes como instrumentos de conhecimento, não davam qualquer resposta no acto da síntese de projecto. (DORIGATI, 2008, p. 84).

Vale, por último, ressaltar que a atitude projetual da Escola do Porto em relação à topografia, paisagem e implantação, parece querer extrair a essência do lugar. Neste sentido, aponta-se, ainda que brevemente, as teses a respeito da natureza social do lugar (THORNENBER, 1979), retomando Kant, em sua frase sobre a origem do lugar: “(...) A diferenciação de lugares serve, de uma vez, como base a uma diferenciação dos objetos físicos a partir dele (isso e aquilo) e a uma diferenciação entre pessoas (eu, tu, ele).” (KANT apud THORNENBER, 1979, p. 18, tradução nossa).² Assim, reconhece-se no procedimento arquitetônico que busca dar conta do espaço que ocupa, fornecendo uma abordagem fenomênica do espaço, uma volta à origem da própria significação do lugar, em sua relação com a arquitetura e os usuários de tal manifestação social de organização do espaço: “Dito de uma vez por todas: somente em tanto e quanto temos arquitetura podemos postular que tipo de diferença entre o corpo e o lugar existe ou pode existir” (THORNENBER, 1979, p. 19, tradução nossa).³ Essa, entretanto, trata-se de uma questão fértil que poderá ser desenvolvida em um projeto futuro de iniciação científica.

Sobre sítios

Tendo por base a abordagem precedente, retomam-se os sítios. Procurando qualificar o vínculo com a construção, em sua célebre definição da arquitetura, Lucio Costa destaca nos anos 1940 a intenção plástica como princípio diferenciador, associando-a a quatro determinantes: época, meio, técnica e programa. Mas se no âmbito acadêmico a

² “(...) La diferenciación de lugares sirve, a la vez, de base a una diferenciación de los objetos físicos entre ello (esto y aquello) y a una diferenciación entre personas (yo, tú, él).” (KANT apud THORNENBER, 1979, p. 18).

³ “Dicho de una vez por todas: solamente en tanto en cuanto tenemos arquitectura podremos postular qué tipo de diferencia entre el cuerpo y el lugar existe o puede existir” (THORNENBER, 1979, p. 19).

arquitetura como manifestação temporal, cultural e social encontra par, bem como sua consideração segundo demandas, finalidades, intenções e recursos materiais ou humanos, um dos fatores mais implicados com o exercício projetual tem sido relegado a um segundo plano. Aspecto peculiar à arquitetura moderna brasileira, a relação com o sítio é o mote que estrutura a presente pesquisa.

Conforme assinalado, a ideia de arquitetura como elaboração topográfica adquire especial relevância nas duas escolas. Atentar às condições topográficas não é necessariamente deixá-las intactas, mas integrá-las à edificação, em ações que reinventam e tematizam o meio físico local. Desse modo, a topografia deixa de ser uma condicionante externa ao projeto, mera extensão ou base da arquitetura, tornando-se sua parte constitutiva, que o determina e reorienta-o, de suma importância para o estabelecimento de uma causalidade interna à obra e para a interpretação e produção do sítio.

Dessa forma, concebendo-se a prática arquitetônica em plena relação com a produção do território, do sítio e da paisagem, sustenta-se uma posição análoga à desenvolvida por Vittorio Gregotti, ao defender

A possibilidade de reconhecer, na construção da paisagem, um campo de específica competência arquitetônica, onde se intenta implantar esta operação, partindo da supressão de um juízo de distinção funcional e tendendo à construção de uma geografia intencional que se ofereça como imagem significativa do ambiente em que nos movemos. Quer dizer, a ideia da possibilidade de considerar o ambiente total funcionalmente indistinto como concreto formal que se deve conhecer e organizar segundo os objetivos de uma expansão contínua da possibilidade de fruir sua materialidade. (GREGOTTI, 2010, p. 89).

Tal possibilidade, segundo ele, permitiria “o reconhecimento e a aceitação do mundo como matéria elaborada pela arquitetura através da invenção da paisagem como conjunto” (GREGOTTI, 2010, p. 89). Portanto, do mesmo modo que é reconhecido um grande campo de atuação dos arquitetos, tais profissionais passam a ser dotados de responsabilidades de igual importância, relativas à construção da paisagem.

Assim, apropriar-se do sítio enquanto matéria fértil para o pensar e o fazer arquitetônico é assumir uma “apropriação inusual do lote.(...). O ímpeto pelo desvio da norma sobressai, em implantação ilustrada que topograficamente refaz o solo como suporte arquitetural; o edifício é imbricado no terreno, o terreno é alçado à condição de edificação; a construção e os espaços livres são postos em relação de equivalência.” (MEDEIROS, 2011, p.6). Sobressaem os movimentos de terra, as aberturas à paisagem, a conformação de níveis, a “trama da distribuição sobre o solo, os modos e direções segundo as quais aquela se realizou; as linhas de contorno, de tangência, de conflito, as partes inteiras e as residuais, o choque entre geometria e geografia” (GREGOTTI, 2010, p. 96).

Percebe-se ainda presente nesta pesquisa o relacionamento mutável estabelecido entre arquitetura e sítio, arquitetura e paisagem, e enfim, arquitetura e natureza. Nesse sentido, pode ser estabelecido um panorama geral de tal relacionamento:

Combater a natureza ou habituar-se a ela até penetrá-la, obter seus aspectos dialéticos no que se refere à concentração, ordená-la em geometrias ou convertê-la, ao cultivar o jardim, em natureza ideal, eleita, recinto cosmológico, paraíso terrestre, natureza propícia para a vida humana frente à natureza selvagem ou bem remeter-se pedagogicamente a esta como espelho da verdade e bondade humana, são posturas a que sucessivamente corresponderam, a nível arquitetônico, respostas diversas e diferenciadas. (GREGOTTI, 2010, p. 103).

Deve-se assinalar, igualmente, que tal periodização aplica-se ao contexto brasileiro de forma bem definida. Se a prática corrente da arquitetura moderna acabou por enfatizar, em geral (apesar de reconhecer-se que os grandes exemplares de tal arquitetura jamais desconsideraram o entorno) o objeto isolado autônomo, com consequências negativas ao ambiente urbano,

a discussão da crise da modernidade que ocorreu nos anos de 1975-1985, com sua quebra de padrões formais e tecnológicos, introduziu a valorização do lugar como tema usual, mas foi só nessa década (1985-1995) que a prática efetiva do convívio com o existente parece ter frutificado. A abertura para perceber o que

sugere o lugar com suas características físico-espaciais e sua realidade sociocultural, prescindindo de partidos norteadores a cada programa, tornou-se um motivo recorrente na experimentação arquitetônica, com soluções diversificadas e originais, diferentes opções tecnológicas e partidos espaciais. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 319).

Arquitetura, sítio e paisagem

Entende-se nesta pesquisa que a própria lógica do processo de atividade arquitetônica pauta-se, em última instância, em uma dimensão relacionada ao território, pois o embasamento, o sítio, constitui o local de intervenção, a base de qualquer escolha futura tomada pelos arquitetos e pelos que nele habitam. Dito de outra forma,

O ato de se estabelecer, essencial desde as origens do homem, significa destacar um lugar dentro de um território, imaginando habitá-lo e conceber uma vida lá. A escolha de onde e como construir torna-se carregada de significado e consequências, porque, como em uma viagem, uma grande parte do curso do futuro depende da partida. Os elementos naturais, as diferenças topográficas do local, o perímetro confinando a paisagem ou a cidade, a densidade urbana, constituem os parâmetros que limitam o primeiro ato, que já é a arquitetura. Portanto, a localização é a base da ideia, o primeiro sinal traçado no chão pelo qual o princípio da resolução é revelado e se torna visível. Assim, vários sítios existentes reunidos em um grande mapa de relevo nos dão um senso de território, uma geografia imaginária, real por analogia, bem como uma imagem ao mesmo tempo concreta e abstrata dos projetos. (ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA, 1999, p. 39, tradução nossa)⁴.

A apropriação topográfica refaz o solo como suporte arquitetural. Ao tomar partido da remodelagem topográfica, a arquitetura potencialmente retém a noção de projeto, no sentido de instaurar uma complexidade de relações com o sítio que fomenta a reconfiguração de seus níveis físicos e simbólicos, manifestando-se, em última instância, como obra inacabada ou aberta – uma construção com significados múltiplos sempre em processamento e nunca esgotados:

As construções em andamento, as obras inacabadas, têm essa graça: permitem que se veja com clareza possibilidades de configurações, possibilidades que a conclusão dos trabalhos tendem a esconder cada vez mais fundo. [...] Dito de outra maneira, numa perspectiva moderna, as obras, mesmo prontas, continuam a ser, mais do que nunca, projetos. Projetos para outras possibilidades de configuração. (BUCCI, 2002, p. 4).

Dessa forma, embora Yves Bruand já tenha destacado a aparência inacabada na obra de Paulo Mendes da Rocha devido ao concreto aparente – “A segura das grandes paredes de cimento que Paulo Mendes da Rocha tanto aprecia, frequentemente chocam o público, que tem a impressão de estar perante obras inacabadas” (BRUAND, 1981, p. 316) –, há de se complementar que é a relação entre obra e implantação que tal caráter sobressai, não no sentido de não ter sido pensada em profundidade, mas justamente por permitir uma significação aberta, amplas possibilidades de constituir um espaço dinâmico por excelência.

Relações entre a arquitetura do Brasil e de Portugal

Diferenças e proximidades revelam-se neste projeto de pesquisa, que podem ser verificadas pelo confronto e

⁴ The act of settling, essential since the origins of man, means singling out a place within a territory, imagining inhabiting it and the life conceivable there. The choice of where and how to build becomes laden with meaning and consequences, because, like in travelling, a great deal of the future course depends on the departure. The natural elements, the topographical differences of the site, the perimeter confining the landscape or the city, the urban density, constitute the parameters bounding the first act, which already is architecture. So the location is the foundation of the idea, the first sign traced on the ground whereby the principle of settlement is revealed and becomes visible. Thus, several existing sites gathered in one large relief map give us a sense of territory, an imaginary geography, real by analogy, as well as a both concrete and abstract image of the projects. (ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA, 1999, p. 39).

análise da produção dos arquitetos em tela. De saída, pode-se notar para lá do interesse comum pela modelação do sítio como forma de arquitetura, modos distintos de efetuar-la. Da abordagem técnica à abordagem fenomênica do espaço, da reunião do programa sob uma única cobertura à dispersão da intervenção sobre o terreno, nos distintos sentidos de interioridade, afeitos à urbanidade ou à ambiência internas, as matrizes politécnica e belas-artes subjacentes deixam suas marcas.

Assim como Rodrigo Naves afirma, a história da arquitetura é também uma construção e, analisando a arquitetura brasileira e portuguesa do século XX, percebe-se uma densa gama de relações entre as produções arquitetônicas destes dois países, marcada por “tempos comuns, cruzamentos, atalhos, becos e bifurcações” (NAVES, 2005, p. XI). A fim de abordar justamente as possíveis diferenças e especificidades na forma de se pensar e projetar arquitetura das duas escolas aqui tratadas, utiliza-se como referência a abordagem realizada por Ana Vaz Milheiro em “A construção do Brasil. Relações com a cultura arquitetônica portuguesa”.

Como suporte historiográfico, Ana Vaz Milheiro estrutura seu raciocínio referente às relações entre a arquitetura brasileira e a portuguesa em três períodos: o século XIX, uma transição e o século XX. O século XIX é marcado pela presença de culturas importadas em território brasileiro, seguramente a portuguesa, mas que gradualmente se dilui devido a outras influências mais fortes. O período de transição caracteriza-se pela necessidade de concretizar uma expressão nacional na obra arquitetônica e o século XX busca a consolidação da arquitetura moderna brasileira.

Em sua argumentação, vale assinalar uma primeira posição levantada, segundo a qual, no que diz respeito à arquitetura popular portuguesa, Lucio Costa parece consolidar a ideia de diferenciação da mesma em relação à arquitetura popular brasileira (realizada na colônia), já que a hereditariedade da última estaria dotada de unicidade, contrariamente à questão dos estilos presente nas manifestação ecléticas, por exemplo.

Num segundo momento, após a afirmação do movimento moderno enquanto Estilo Internacional, houve uma tendência a uma espécie de regionalismo e sentimento de localização, colocando em pauta as hereditariedades. Assim também Portugal procurará em suas raízes, mesmo que populares, uma seleção capaz de servir ao projeto moderno. Os brasileiros também “procurarão, depois de Lucio Costa, distinguir os traços particulares que os distinguem – enquanto nação colonizada por um país periférico – da Europa.” (MILHEIRO, 2005. p. 46). Nesse sentido o referido arquiteto vai à Portugal, percebendo na arquitetura popular de Bragança, por exemplo, “o embrião da casa rural brasileira” (COSTA, 1929. p.40). Costa defende sua ideia de que as obras produzidas na colônia não são meras imitações da metrópole, são tão legítimas quanto as de Portugal. Dessa forma, a produção da colônia ganha autonomia, pois apesar dos colonizadores terem trazido para território além-mar soluções pré-concebidas, estas tiveram que se adaptar à geografia, ao território e enfim às circunstâncias mais gerais. Assim, a arquitetura popular brasileira é uma arquitetura “exercitada fora das regras importadas” (MILHEIRO, 2005. p. 46).

Dentro desta perspectiva, considerando que os arquitetos aqui pesquisados inserem-se justamente, em maior ou menor grau, no que se assume como a modernidade na prática da arquitetura, buscar-se-á compreender as consequências e particularidades da arquitetura desenvolvida no Brasil e em Portugal, de acordo com a abordagem contextual e as influências que lhes foram determinantes. Mais do que inventariar o tratamento da temática em um ou outro arquiteto – ou nas respectivas escolas –, busca-se analisar as formas segundo as quais implantação, topografia e paisagem comparecem como fundamentos projetuais na produção de determinadas obras, destarte tornadas exemplares.

Trilhando tese análoga à defendida por Waldemar Cordeiro à época da arte concreta – a de que a arte deve empregar os próprios meios para produzir sua crítica e gerar conhecimento não heteronômico –, a metodologia adotada envolve aproximações sucessivas ao objeto de estudo, que conciliam procedimentos analíticos, amparados por bibliografia referencial, e modos sintéticos de prospecção.

Este projeto inscreve-se no âmbito do Acordo de Cooperação Internacional de Pesquisa firmado entre a Universidade de São Paulo e a Universidade do Porto, que envolve pesquisadores do Núcleo de Apoio à Pesquisa em

Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP) e da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP).

3 Objetivos

3.1 Pesquisar, coletar e sistematizar informações, com o fim de desenvolver uma análise comparativa da Escola Paulista e da Escola do Porto, a partir da obra de seis arquitetos, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Fernando Távora, Marcos Acayaba, Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas.

3.2 Identificar projetos e questões relevantes para a compreensão da relação da arquitetura com o sítio nestas Escolas, em especial as relacionadas à implantação, à topografia e à paisagem. Os trabalhos selecionados serão objeto de análise teórica, gráfica e morfológica, por meio de fichas catalográficas.

3.3 Produzir conteúdo síntese da pesquisa, em especial do estudo de caso, constituído de fichas catalográficas que apresentem os resultados e conclusões da pesquisa e que servirão às futuras apresentações no SIICUSP - Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (Universidade de São Paulo) e III ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (evento no qual o artigo resumido da iniciação científica em questão foi selecionado para apresentação oral, enquanto trabalho inscrito para as Sessões de Comunicação, a ser realizado de 20 a 24 de outubro da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo-SP).

3.4 Elaborar material de apoio didático (fichas catalográficas digitalizadas e compilação física de textos, trechos e artigos do material bibliográfico coletado e selecionado).

Durante o primeiro semestre da pesquisa realizou-se um esforço de coleta, mapeamento, leituras, interpretações, o que caracteriza uma primeira fase de aproximação ao tema da pesquisa marcado pela realização dos objetivos 3.1, 3.2 e 3.4, que foram cumpridos de forma complementar durante o segundo semestre da pesquisa.

No decorrer do segundo semestre da pesquisa buscou-se aprofundar o conteúdo pesquisado durante a primeira etapa, principalmente no que se refere às obras consideradas de maior relevância para a temática analisada, uma de cada arquiteto. Além disso, realizou-se um esforço de coleta, enfrentamento de arquivos, leituras, análises e interpretações a respeito de um projeto em especial, a Faculdade de Arquitectura do Porto, obra de Álvaro Siza, analisada nesta pesquisa a título de estudo de caso.

4 Metodologia

4.1 Procedimentos metodológicos

A investigação em curso tem caráter bibliográfico e sintético-analítico, envolvendo aproximações sucessivas ao tema e ao objeto da pesquisa, com as seguintes etapas:

4.1.1 Levantamento bibliográfico e iconográfico em livros, periódicos e meios eletrônicos.

4.1.2 Leitura e análise do material levantado. Identificação dos projetos alinhados à pesquisa.

4.1.3 Levantamento e leitura de bibliografia essencial e complementar sobre os trabalhos selecionados. Digitalização das bases iconográficas a serem utilizadas na confecção das fichas catalográficas. Análise gráfica dos aspectos referentes à topografia e à implantação no conjunto de obras destacadas para pesquisa.

4.1.4 Levantamento e reunião do material coletado sobre as seis obras selecionadas. Elaboração de análises e reflexões a respeito das mesmas, aliada à reunião de material iconográfico e produção de fichas catalográficas.

4.1.5 Elaboração do Relatório Parcial da pesquisa.

4.1.6 Levantamento, leitura e análise de bibliografia referente à obra escolhida para estudo de caso.

4.1.6 Reunião e elaboração de material de apoio didático (fichas catalográficas digitalizadas e compilação física de textos, trechos e artigos do material bibliográfico coletado e selecionado).

4.1.7 Estudos sintético-analíticos, por meio de leituras e interpretações dos croquis, desenhos técnicos e imagens das obras analisadas.

4.1.8 Elaboração de produtos síntese da pesquisa, em especial do estudo de caso, constituídos de fichas catalográficas que apresentem os resultados e conclusões da pesquisa e que servirão às futuras apresentações no SIICUSP - Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (Universidade de São Paulo) e III ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

4.1.9 Elaboração do Relatório Final da pesquisa.

4.2 Cronograma das etapas descritas acima referentes à totalidade da pesquisa

Etapa	ago. 13	set.13	out.13	nov. 13	dez. 13	jan. 13	fev.13	mar.14	abr. 14	maio 14	jun. 14	jul. 14
1												
2												
3												
4												
5												
6												
7												
8												
9												

Obedeceu-se nesta pesquisa uma metodologia baseada em aproximações sucessivas: realizar leituras que contextualizassem a produção em tela; identificar um conjunto de obras que têm relação com o tema e entre elas selecionar as que mais estavam associadas ao objeto de pesquisa; levantar material iconográfico que permitisse o estudo mais aprofundado dessas obras; desenvolver leitura e análises baseadas em textos de referência; levantar fontes bibliográficas para o adensamento da argumentação sobre os trabalhos.

Neste sentido, a partir da predefinição dos seis arquitetos, referentes às Escola Paulista e Escola do Porto e classificados em três gerações (1ª geração: Fernando Távora e Vilanova Artigas; 2ª geração: Álvaro Siza e Paulo Mendes da Rocha; 3ª geração: Eduardo Souto de Moura e Marcos Acayaba), realizou-se uma primeira aproximação às obras, buscando identificar as cinco obras de cada arquiteto que mais se alinhavam à pesquisa. Posteriormente, realizou-se um esforço de pesquisa, coleta e análise de tais obras (totalizando 30 obras, 5 de cada arquiteto), baseada em diversas referências bibliográficas. Utilizando tais análises foi possível selecionar dentre estas 30 obras, 6 projetos, um de cada arquiteto, que mais se relacionam à temática estudada.

Com base nesse estudo, produziu-se as reflexões utilizadas no relatório parcial e elaborou-se de uma a três fichas catalográficas para cada um dos 6 projetos selecionados, visando produzir uma síntese iconográfica de tais obras.

A partir do desenvolvimento dessas etapas, começou a se tornar mais clara a definição da obra mais representativa da temática da pesquisa em cada arquiteto. Embasando-se nas reflexões já realizadas, aprofundou-se a pesquisa e análise dessas obras de maior relevância ao objeto da iniciação científica, uma para cada arquiteto. Foi então desenvolvida uma análise mais aprofundada de tais obras, assim como dos contrapontos entre os projetos, entre as obras dos vários arquitetos e a respeito da própria Escola Paulista e Escola do Porto.

Além disso, pautando-se em uma aproximação que buscou enquadrar a temática da relação entre arquitetura, topografia, implantação e paisagem, foi possível selecionar um projeto a ser estudado mais detalhadamente, a título de estudo de caso. Tal análise, além de reflexões textuais, pautou-se na reunião de peças gráficas e elaboração de análises esquemáticas a fim de tornar mais evidente algumas relações com o entorno e com a topografia. A referida análise, baseada em desenhos técnicos e outras formas de desenho e representação, para ser realizada, contemplou primeiramente, uma dimensão de pesquisa que se pauta pelo enfrentamento de fontes primárias, já que grande parte do material iconográfico coletado foi obtido através de uma busca nos arquivos digitais do Repositório Temático da Universidade do Porto (<<https://repositorio-tematico.up.pt/?locale=pt>>).

Com base em tal estudo iconográfico foram desenvolvidos produtos-síntese da pesquisa, constituídos de fichas catalográficas que apresentem os resultados e conclusões da pesquisa e que servirão às futuras apresentações no SIICUSP - Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (Universidade de São Paulo) e III ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (evento no qual a iniciação científica em questão foi selecionado para apresentação oral).

5 Resultados finais/ Análises

5.1 1ª Geração

5.1.1 Fernando Távora

"Távora é o pai da escola do Porto, mas bisavô da Europa. É uma figura histórica e universal"

(Souto Moura, in Público de 4 de Setembro de 2005)

Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721>

Fernando Luís Cardoso de Menezes de Tavares e Távora (1923, Porto- 2005, Porto), desde cedo já revelava aptidão ao desenho e interesse por residências antigas. A formação académica de Fernando Távora deu-se em meio ao contexto da pedagogia das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto. No final de sua formação já ganhava destaque a obra de grandes nomes da nascente arquitetura moderna, tais como Le Corbusier e Lúcio Costa, que geraram uma certa desorientação no arquiteto. A inquietação frente a esta nova forma de pensar a arquitetura motivou-o a redigir, aos vinte e quatro anos, "O Problema da Casa Portuguesa", que anos mais tarde seria reconhecido pelo mesmo como uma posição favorável à "evolução da arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional. Uma posição que significava uma certa desconfiança por alguns caminhos da arquitectura moderna, que reconhecia a incapacidade dessa arquitectura para resolver alguns problemas" (FERRÃO, 1993, p. 23).

Em seu processo de síntese entre modernidade e tradição e de busca de maior coerência entre teoria e prática, Távora projeta como trabalho de conclusão da graduação a Casa sobre o Mar, que, através do revestimento de todas as fachadas com o "azulejo nacional", reafirma a incessante procura pela inserção dos valores da tradição na arquitetura moderna por ele projetada. No início da década de 1960, Távora escreve outros textos em que reafirma sua posição crítica face à arquitetura produzida em Portugal e o que ela deveria de fato conceber, alertando "para a necessidade de um conhecimento da realidade portuguesa, como condição indispensável a uma projecção moderna e simultaneamente enraizada" (FERRÃO, 1993, p. 28). Com esse raciocínio, questionava-se o conhecimento que os arquitetos portugueses detinham de fato da realidade: o "que conhecemos dos nossos homens, das nossas terras, do nosso clima, dos nossos materiais, da nossa maneira de viver, da nossa paisagem e vegetação, das necessidades da população e da sua economia, das artes da casa e de tantos outros aspectos da nossa realidade?" (TÁVORA, 1993, p. 28).

Em 1955 foi implementado o Inquérito à Arquitectura Portuguesa, o qual assumiu grande importância no debate da arquitetura realizada em Portugal, no qual as equipes de Távora e de Trás-os-Montes contribuíram, segundo M. Mendes, "por uma aproximação ao sítio, às formas de povoamento e às formas de vida, traduzidos nos modos de apropriação do espaço – o território, o aglomerado, o edifício" (MENDES, 1993, p. 28).

Participou dos quatro CIAMs realizados na década de 1950, o que lhe permitiu acompanhar a crise do Movimento Moderno, entender e se posicionar frente às razões que dividiam os profissionais na época. Em consonância com a defesa da revisão do Movimento Moderno, sob um ponto de vista que não ignorasse os valores regionais, durante a década de 1950 Távora "insistirá numa perspectiva teórica, na necessidade dum profundo enraizamento da nova arquitectura como condição necessária à sua modernidade, o que pressuporia a sua capacidade para traduzir as especificidades da realidade portuguesa" (FERRÃO, 1993, p. 30).

Neste período, segundo Bernardo Ferrão, seus trabalhos afastam-se de um certo voluntarismo de intenções (característico da produção anterior) para assumir uma posição que dialoga com o racionalismo, mas de forma crítica, assumindo valores de certa forma regionais, presentes na obra de outros importantes arquitetos, além dos valores de suas próprias tradições locais e eventualmente de outras culturas ditas exóticas.

Já na década de 1960 se traduzirá o progresso de seu posicionamento frente ao caráter da arquitetura portuguesa

através de obras que, além de projetos de arquitetura, resumem seu ideário da época:

Abordam-se afinal, nestes cinco trabalhos, e de forma inaugural, quatro temas indispensáveis ao enraizamento da sua arquitectura: o da renovação urbana com base na preservação global e crítica (Barredo), o da retoma de esquemas compositivos clássicos (Gondomar), o do diálogo entre formas arquitectónicas do passado e do presente (Basto e Santiago) e do reuso de sistemas construtivos tradicionais (Seia). (FERRÃO, 1993, p. 36).

Nas décadas de 1970 e 1980 são de grande importância alguns projetos de arquitetura e sobretudo de urbanismo, que demonstravam a forma como Távora enfrentava a construção de cidades novas e a reconstrução de cidades antigas. Deste período, destacam-se a intervenção na zona histórica marginal do Porto (a partir de 1975) e a urbanização da cidade de Guimarães (a partir de 1982). É desta época também as obras da Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa.

Assim, toda a obra de Távora pode ser identificada em algumas fases, como sustentado por Bernardo José Ferrão: 1947-52: procura de uma adequação regionalista da arquitetura do Movimento Moderno (não consegue uma real adequação entre produção teórica e produção projetada, optando por uma modernidade quase que radical); 1952-58: busca do diálogo entre aspectos da arquitetura moderna, a tradição local ou até mesmo tradições ditas exóticas; 1959-71: prática projetual em consonância com o desenvolvimento de seu ideário enquanto arquiteto, com duas possíveis vertentes de atuação; 1972-87: criação de um conceito de patrimônio com consequente aplicação alargada ao território. Dessa forma, parece realizar, ao longo desse processo, “um velho desejo: inserir dialecticamente a sua arquitectura num processo formal contínuo e temporalmente extenso, dominando criativamente as invariantes deste processo” (FERRÃO, 1993, p. 44).

Seu legado é extenso e valioso, sobretudo em Portugal, para a qual contribuiu para fundar a ideia de Escola do Porto, utilizada nesta pesquisa:

As inúmeras obras que deixou ainda são uma referência de vanguarda na arquitectura. Távora fundou a ‘Escola do Porto’. [...] Introduziu a partir dos anos 50, uma reflexão que não existia em Portugal sobre o papel social da arquitectura, em oposição às realizações e aos discursos oficiais da época, a arquitectura contemporânea. (COELHO, 2011, p. 12).

Constituiu enfim uma nova forma de entender a arquitetura, utilizando-se de uma gama variada de possibilidades de soluções: “A pedagogia de F.T., não tem a ver com modelos, respostas sistemáticas, *know how*. Não exclui ferramenta. Mas tem a ver com a condição humana, abertura, prudência, compreensão, permissividade por vezes, dúvida, vontade, intransigência”. (SIZA, 1993, p.69)

Alexandre Alves Costa, a respeito de Távora, afirma sua fidelidade ao Movimento Moderno, fidelidade esta que justifica a coerência, a continuidade e a contemporaneidade de sua obra, por meio do artigo “O problema da Casa Portuguesa”. É impressionante como uma crítica realizada na década de 1950 transforma-se em motor de uma série de críticas, estudos e realizações das várias gerações que o seguiram. Costa reconhece nele uma relação próxima com o sítio, com a topografia, enquanto elementos orientadores de sua obra e aspectos mesmo de sua fidelidade ao real: “Nunca se tratou de revogar o Movimento Moderno, tratou-se de manter uma ordem arquitectónica com valor universal que o integrasse e redefinisse permanentemente. Sem produzir novos modelos, cada obra é um percurso de reflexão que do sítio fixa a forma, cada forma” (COSTA, 1993, p.19).

Vítor Figueiredo também afirma sua fidelidade ao real: “Servir ao real não é rejeitar totalmente as aperturas inegáveis do racionalismo e a ascese real que ele significa para a arquitectura; é tomar uma posição corajosa de busca:

inquietante no aceitar que cada tema tem o seu carácter, a sua expressão própria; é considerar o homem na sua totalidade humana” (FIGUEIREDO, 1993, p. 19). E é justamente esta questão que pode ser notada na relação que Távora estabelece com o sítio, enquanto expressão do real.

Entretanto, se sua fidelidade ao movimento moderno era legítima, vale ainda considerar quais eram os valores de tal movimento para Távora. O movimento moderno apresentado na obra deste arquiteto mescla tradição com inovação, constituindo-se em meio a uma atitude dialética:

A obra de Fernando Távora evoca sempre o passado: evoca-o naturalmente quando recupera um edifício ou quando acrescenta algo de novo a uma velha construção, mas evoca-o também quando constrói de raiz ou aborda a temática da cidade. Arquitecto moderno, à sua modernidade sempre repugnou porém ignorar, esquecer ou destruir, pois na sua obra os valores desta modernidade sempre ombream, nostalgicamente, com os da tradição; é portanto no quadro duma relação dialética entre presente e passado que importa entender a progressiva inserção da arquitectura de Távora, sempre desenhada sem concessões miméticas ou pitorescas, num processo formal temporalmente extenso, que, ultimamente, se convencionou chamar de ‘tradição arquitectónica portuguesa’. (FERRÃO, 1993, p. 23).

Távora, durante seu percurso profissional, atuou fortemente na área de conservação do património histórico, realizando trabalhos de grande relevância tais como a recuperação do Convento de Santa Marinha da Costa e sua transformação em Pousada (1975-1984); a reabilitação do Centro Histórico de Guimarães (1985-1992), classificado como Património da Humanidade pela UNESCO em 2001; o projeto de remodelação e expansão do Museu Nacional de Soares dos Reis (1988-2001) e o restauro do Palácio do Freixo e áreas envolventes, no Porto (1996-2003); a reconstrução da antiga Casa da Rolaçom, atualmente denominada Torre da Sé ou Casa dos 24 (1995-2002), no Terreiro da Sé no Porto.

Outro campo fértil para a arquitetura de Távora será justamente a relação com o local, com a topografia e com a paisagem, relação que se manifestará através de inúmeros projetos arquitetônicos construídos – citados na página dos antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto, em site da referida instituição –, tais como o Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-59), o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, em Matosinhos (1956-1960), a Casa de Férias no Pinhal de Ofir, em Fão (1957-1958), a Ampliação das Instalações da Assembleia da República, em Lisboa (1994-1999) ou a Casa da Câmara/Casa dos 24, no Porto (1995-2002) que “reflectem um forte sentido de responsabilidade social na forma como associa a criatividade à criteriosa abordagem ao sítio, aos pormenores técnicos e à funcionalidade da obra.” (<http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721>)

Em sua trajetória ocupou importantes cargos públicos tais como arquiteto da Câmara Municipal do Porto, Consultor da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, do CRUARB (Comissariado para a Recuperação Urbana da Área da Ribeira - Barredo), da Comissão de Coordenação da Região Norte e do Gabinete Técnico da Câmara Municipal de Guimarães. Foi também Membro Conselheiro do Comité de Cursos de Campo de Arquitectura da Comunidade Económica Europeia.

Deve-se ressaltar também sua importância na prática pedagógica, tendo uma longa e marcante carreira de docente universitário ligado a três instituições principalmente: à Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), onde começou a leccionar, a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), que ajudou a instalar (foi Presidente da sua Comissão Instaladora) e à Universidade de Coimbra.

Enfim, um arquiteto que elaborou a síntese decisiva entre inúmeras facetas do campo da arquitetura, como é citado na página dos antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto, em site da referida instituição:

Ficou a obra de um dos maiores vultos da Arquitectura Contemporânea Portuguesa, fundador e mestre da "escola do Porto", que precocemente reconheceu talento no aluno Álvaro Siza e soube, como ninguém, fazer

a síntese entre a arquitectura tradicional nacional, marcante na sua obra dos anos 50 e 60, e a arquitectura moderna internacional, bem presente nos seus projectos dos anos 80 e 90 do século XX. É um autor da continuidade, avesso a rupturas, para quem uma obra arquitectónica tem de ser entendida no contexto do ambiente envolvente. Como o próprio dizia, 'eu sou a arquitectura portuguesa'.

[\(<http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721>\)](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721)

O problema da casa Portuguesa

Fernando Távora, no artigo "O problema da casa Portuguesa", publicado primeiramente no semanário ALÉO em 10 de novembro de 1945, que inaugura a publicação dos "Cadernos de Arquitectura", manifesta sua reação em relação à "solução" portuguesa adotada frente à crise das formas antigas consagradas: "A Casa à Antiga Portuguesa que, dentro da Arquitectura civil é filha dessa arqueológica orientação, não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo, pelo contrário, veio atrasar todo o desenvolvimento possível da nossa Arquitectura" (TÁVORA, 1993, p. 11).

Enquanto no exterior já se praticava a Arquitectura Moderna, em Portugal ainda permanecia, no geral, um interesse em criar uma arquitetura local e independente, mas que em nada condizia com o pensar e viver do mundo contemporâneo. Justamente por essa intenção, estabeleceu-se em Portugal um certo academicismo baseado em uma série de regras que, se aplicadas, condicionariam sempre a casa portuguesa. Távora, entretanto, se posiciona criticamente, defendendo o que para ele é a real essência da arquitetura:

(...) as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Arquitectura exista uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias. (TÁVORA, 1993, p. 12).

Em meio a essa arquitetura da incerteza e de falsos princípios imutáveis, é que resulta a necessidade dos arquitetos portugueses se empenharem na constituição de uma nova arquitetura, que possa solucionar os problemas do presente e que atentem às condições da época em questão. "A formação do seu espírito e o seu próprio temperamento levam-no a preferir e a aceitar todas as soluções em que se reconheça bem definido o carácter próprio da época em que vive." (TÁVORA, 1993, p. 17)

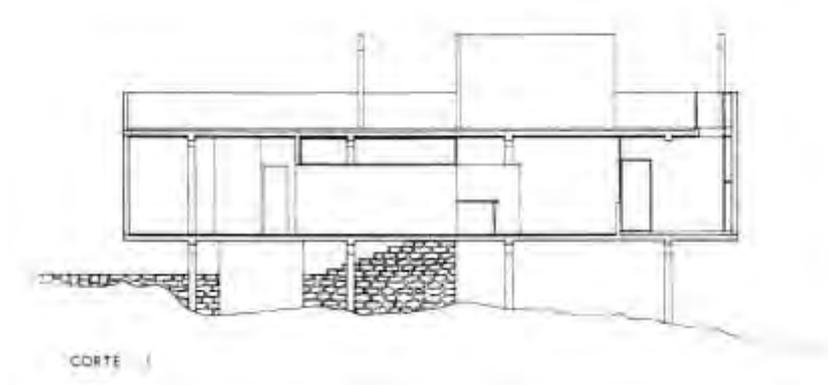
Neste sentido, apresentam-se à sociedade como um todo e em especial aos arquitetos, horizontes vastos, "campos férteis de possibilidades, pois tudo há que refazer começando pelo princípio" (TÁVORA, 1993, p. 12). Assim, ressalta a distinção de três ordens de estudos a serem realizados para identificação e análise da arquitetura produzida, a fim de mostrar condições e possibilidades da arquitetura nascente: "a) do meio português; b) da Arquitectura portuguesa existente; c) da Arquitectura e das possibilidades da construção moderna no mundo" (TÁVORA, 1993, p. 12).

Portanto, é em meio a esse período de incertezas da arquitetura portuguesa que a obra de Fernando Távora se desenvolve, embasando-se na arquitetura existente, ou seja, uma arquitetura marcada pela ausência das características que julga importante, para construir um novo rumo da arquitetura de Portugal, tornando-se referência aos que se seguiram a ele, como Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. Essa influência que a arquitetura nova podia desempenhar nas gerações seguintes seria para Távora justamente o fruto mais importante gerado por esses arquitetos que tanto se empenharam na consolidação dessa nova forma de pensar a arquitetura:

Será leviano pensar-se, e foi esse um dos erros dos criadores da Casa à antiga portuguesa, que a nova Arquitectura surgirá em poucos anos e todos os problemas se hão de resolver de um dia para o outro. É impossível, para os homens de hoje, poderem ver o resultado completo dos seus esforços; porém as grandes

obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos mas a uma comunidade constituída não só pelos presentes como pelos que hão-de- vir, e dentro deste espírito, ficaremos contentes em saber que as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e para as quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua completa realização (TÁVORA, 1993, p. 13).

Casa sobre o Mar



Corte longitudinal - Casa sobre o mar

Retirado de: (<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=425889>>)

Acessado em: 19 de dezembro de 2013

Autor: Fernando Távora

Porto, 1952

C.O.D.A.- Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto

Foz do Douro

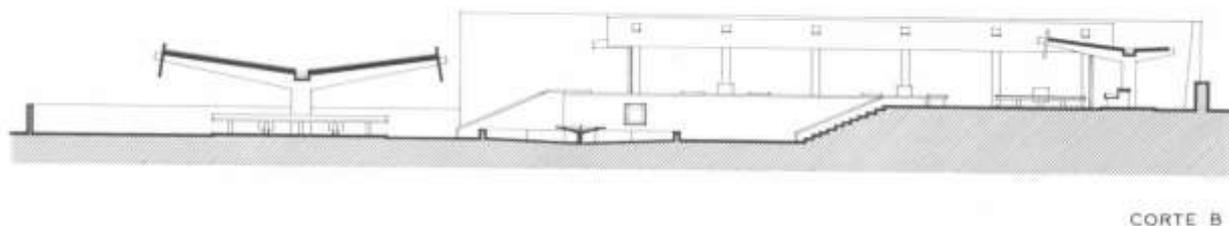
Este projeto reflete a procura incessante na obra de Távora da integração arquitetônica entre os valores da tradição (presente na qualificação de suas fachadas com azulejos) e os valores da modernidade (representados por exemplo pelo uso de pilotis, amplas janelas horizontais e terraço jardim).

A casa parece se elevar de tal forma do solo de modo a alçar voo, ganhando autonomia e se impondo sobre a paisagem como um volume elevado que busca se sobrepor às condições topográficas existentes (mas ao permitir que essas condições topográficas se apresentem como são, realça-as mais ainda).

Esta residência implanta-se sobre o ponto extremo de uma formação rochosa, constituindo-se de um único volume ancorado por pilares vigas esbeltos, que parecem permitir um apoio sutil em face ao terreno. Dessa forma, lança-se em meio à paisagem, restituindo a relação entre homem e natureza, arquitetura e sítio. Localizada em meio a muros de pedra, parece contrariar sua solidez com a leveza e transparência de seu bloco elevado.

Por fim, o acesso se dá através de uma escada que, em planta, rompe com as linhas paralelas do próprio volume da residência, como se assumisse que para adentrá-la fosse necessário se despir dos convencionalismos, pois toda forma carrega em si mesma um significado.

Mercado Municipal



Corte longitudinal - Mercado Municipal

(TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Editorial Blau, 1993. p. 60)

Autor: Fernando Távora

Projeto: 1953

Construção: 1959

Localização: Rua dos Descobrimentos, Santa Maria da Feira

Cliente: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira

Colaboradores: Alberto Neves, Álvaro Siza, Fernando Lanhas.

O Mercado Municipal de Santa Maria da Feira pode ser definido como a obra de Fernando Távora que mais exemplifica a influência do sítio na concepção projetual, deixando de ser mero terreno no qual o projeto é implantado para ser elemento constitutivo integrado ao mesmo, no qual diferenças de nível multiplicam os pontos de vista e as alternativas de percurso. A topografia inscreve-se sutilmente como base do projeto, definindo acessos e fluxos, conformando estares e trocas. Dessa forma, constitui um dos seis projetos selecionados como os mais representativos da temática da pesquisa que está sendo desenvolvida.

O projeto do Mercado havia de ser implantado em uma área de 50x50 m. Assim, optou-se por seguir uma modulação de 1x1 m na geometrização do espaço. A linguagem austera acaba por impor sua força visual e por afirmar o que de fato importa neste projeto: constituir-se como local de encontro, lugar essencialmente de trocas humanas e que, portanto, preza por espaços de abrigo singulares.

A disposição do programa do mercado se dá através de quatro corpos volumétricos diferentes entre si (no que diz respeito às dimensões, cotas de implantação e função desempenhada) e que assim, com sentido quase que protetor, geram um pátio central no qual o homem é convidado a assumir sua sociabilidade para com os outros e para com sua própria essência. Tal pátio central constitui uma espécie de largo, de uma praça seca com uma fonte ao centro, articulando os acessos aos volumes que os ladeiam e estabelecendo um ponto de referência a partir do qual os diversos níveis e funções são orientados. A plataforma que da rua dá acesso ao pavilhão principal cria uma horizontalidade que demarca um dos níveis trabalhados no projeto.

A complexidade de níveis parece estar espelhada nos níveis superior e inferior à rua, propiciada em parte pela própria cobertura constituída de lajes de concreto armado, as quais, devido à disposição autônoma, mas ortogonal entre si, estabelecem um contraponto neoplástico, resultando na criação de um equilíbrio dinâmico e imprimindo um caráter espacial fluido e contínuo. A cobertura inclinada também parece simular o tratamento dado ao sítio de modo a desmembrá-lo e consolidá-lo segundo vários níveis distintos:

As diferentes cotas, que dinamizam o espaço e permitem desfrutar de vistas e percursos diferenciados, remetem para uma concepção espacial liberta do espírito do movimento moderno, direcionando-se mais para uma atitude integradora da envolvente e de uma tipologia tendencialmente 'tradicional'.

(COELHO, 2011, p.36).

Por outro lado, os diferentes níveis elaborados abaixo da plataforma de acesso à rua, parecem ser fruto de uma análise da topografia tomada como base do projeto, determinando os fluxos e os fixos, definindo zonas e utilidades, como Alexandre Alves Costa afirma: “(...) singular arquitectura do Mercado da Feira onde a análise e a intuição do uso do espaço se traduzem numa aguda sensibilidade ao que se transforma e a uma continuidade que escapa à descrição.” (COSTA, 1993, p.17).

Enfim, um projeto de grande complexidade, tendo como possível referência as obras de Le Corbusier e Alvar Aalto, mas que transcende a mera referência direta:

se por um lado utiliza ainda materiais e pormenores racionalistas, por outro acusa já uma concepção espacial liberta desse espírito, que se encaminha para uma atitude integradora dum envolvente específica e de uma tipologia já então ‘tradicional’. (FERRÃO, 1993, p. 28).

Neste sentido, percebe-se um esforço por meio do arquiteto em desconstruir a tipologia tradicional do mercado, a fim de repensar sua forma com base nas características particulares do entorno do projeto em questão. A limitação do lote, a referência da rua de acesso (estabeleceu-se uma frente urbana de lojas e bancas voltadas à rua), as diferentes cotas do sítio, a relação com a paisagem circundante (relações visuais para o Castelo e para a Igreja e Convento dos Lóis) condicionaram a forma arquitetônica que abrigaria um programa bastante definido, que previa setores de estabelecimentos comerciais, de venda de produtos alimentares, entre outras instalações operativas complementares.

Segundo Nuno Portas, trata-se da obra:

mais tensa e por isso mesmo com mais significado para a nossa arquitectura moderna em transição para o racionalismo crítico (...) transcende o panorama português para se classificar entre as obras-primas da arquitectura europeia dos anos 50 (PORTAS, 1993, p. 28).

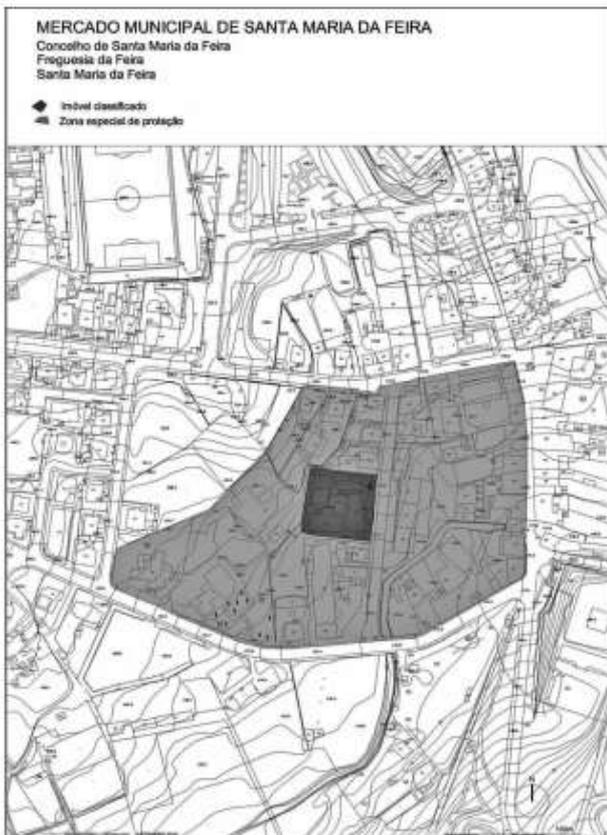
Nada é supérfluo, os elementos estruturais são os mesmos que organizam todos os espaços, as circulações, as funções. A estrutura presente em todos os volumes ou pavilhões do mercado é uma espécie de Y replicado variadas vezes, e constituído com vários pilares centrais largos distribuídos ao longo de seu comprimento, sendo que cada pilar suporta duas vigas inclinadas (em sentidos opostos), que por sua vez recebem uma laje contínua ao longo dos vários suportes. Entretanto, é interessante o uso da cobertura em telhado borboleta, que foi uma solução muito utilizada na arquitetura moderna de inúmeros países e que confere maior leveza e dinamicidade ao conjunto, assim como desempenha muito bem seu aspecto funcional de facilitar e racionalizar o escoamento de águas pluviais, através de uma calha central situada no eixo dos pilares e posteriormente, direcionando o fluxo para tubos de queda verticais.

No que diz respeito à materialidade do projeto, optou-se por materiais locais ou da tradição construtiva portuguesa deste período, contribuindo na concretização da concepção do arquiteto em fazer progredir uma arquitetura portuguesa por uma “vertente organicista, afastando-se do pensamento associado aos movimentos da “Casa Portuguesa” e do Estilo Internacional.” Dessa forma, a estrutura é constituída de concreto aparente, o pavimento em pedra artificial, a parede é recoberta em azulejos brancos e azuis e as pias de lavagem são de mármore.

Refletindo toda a importância dessa obra para a história do local e para a arquitetura portuguesa em seu sentido mais amplo, neste momento, o Mercado Municipal encontra-se classificado patrimonialmente pelo IGESPAR e como zona protegida pelo seu valor de interesse público e histórico, pela Portaria n.º 740- CF/2012, a qual define:

A classificação do Mercado Municipal de Santa Maria da Feira reflete os critérios constantes do artigo 17 da

Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, relativos ao génio do respectivo criador, ao valor estético e técnico do bem, à concepção arquitetónica e urbanística de Santa Maria da Feira. A zona especial de proteção (ZEP) tem em consideração a malha urbana que envolve o monumento. A sua fixação visa manter a relação visual do edifício com o Castelo da Feira (classificado como MN) e com a Igreja e convento dos Lóios(classificadas como MIP), referências marcantes para o centro urbanístico de Santa Maria da Feira. (Diário da República. Portaria n.º 740-CF/2012. 2.ª Série — N.º 248 — 24 de dezembro de 2012)



Mapa anexo com a definição da área do Mercado Municipal e da zona especial de proteção

(Diário da República. Portaria n.º 740-CF/2012. 2.ª Série — N.º 248 — 24 de dezembro de 2012

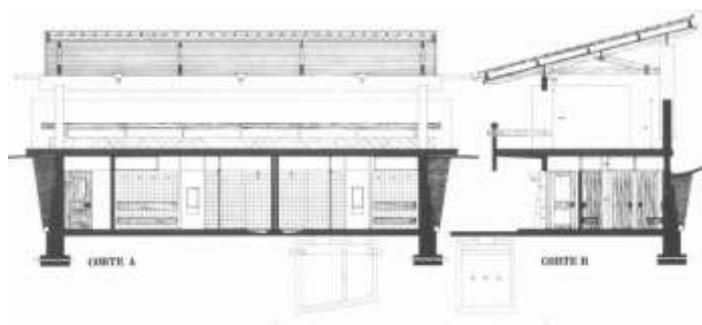
Disponível em:

<http://dre.pt/pdf2sdip/2012/12/248000001/0005800059.pdf>

Acesso em 15 de julho de 2014)

25912012

Parque Municipal Quinta da Conceição e Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição



Cortes longitudinal e transversal - Pavilhão de tênis

(TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Editorial Blau, 1993. p. 75)

Autor: Fernando Távora

Projeto: 1956

Construção: 1960

Localização: Leça da Palmeira, Matosinhos

Cliente: Câmara Municipal de Matosinhos

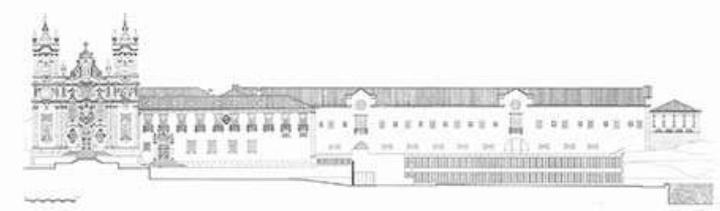
Atuando sobre um antigo convento de frades do século XV que depois havia sido uma propriedade particular, Távora se deparou com uma série de elementos que marcavam a função dada ao local durante o período que precedeu o projeto: avenida, capela, claustro e tanques. Justamente esses elementos constituem uma estrutura a ser preservada.

A partir de uma análise do entorno, entendeu-se a necessidade de reelaborar o traçado dos acessos do Porto de Leixões, pois estes afetavam os caminhos do interior do parque. Portanto, Távora, neste projeto, reassume a questão da obra enquanto um todo, relacionada com o espaço circundante, gerando demandas, necessidades e influências que extrapolam a área inicialmente delimitada, para constituir-se enquanto obra urbana.

Para marcar o parque com uma presença forte em meio a um local pouco denso, Távora projetou o Pavilhão de Tênis, que também contribuía para marcar o eixo das quadras de tênis. O projeto constitui-se em uma espécie de avarandado/tribuna que se eleva sobre as quadras a fim de dar visibilidade e abrigo. As instalações que atendem o programa em sentido mais utilitário e funcional encontram-se no pavimento inferior. O edifício parece apoiar-se no muro, representando uma continuação vertical de sua extensão horizontal. Assim, reconstitui patamares e redefine a apropriação topográfica, tendo um primeiro pavimento que justamente se insere no nível do muro de pedras, sólido, funcional, e outro nível, acima, que afirma sua autonomia pragmática apesar de reconhecer-se firmemente apoiado ao solo que lhe suporta.

Tal obra, segundo Távora, é concebida por “um jovem [arquitecto] que se debate entre a realidade e o sonho, o local e o internacional, o modelo e a história” (TÁVORA, 1993, p. 30). Assim, representa uma série de inquietações tanto de si próprio (retomando o aspecto da tradição) quanto do momento no qual foi produzida, marcado pela crise do Movimento Moderno: “destruição-recomposição de elementos e tipos de arquitectura tradicional no interior de uma convergência de distantes vocações da forma” (SIZA, 1993, p. 30). No que diz respeito ao projeto em si, “a sua reduzida capacidade de uso imporá um desenho que se autonomiza na base dum equilíbrio formal, onde a escala é dominada em absoluto, nele se utilizando, com modernidade, materiais e técnicas tradicionais que sugerem, cumulativamente, referências à arquitectura rural minhota e à arquitectura religiosa japonesa”. (FERRÃO, 1993, p.30).

Pousada de Santa Marinha da Costa



Corte longitudinal - Pousada de Santa Marinha da Costa
(TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Editorial Blau, 1993. p. 114)

Grande Prêmio Nacional de Arquitetura de 1987

Autores: Fernando Távora, Bernardo Ferrão e Alfredo Matos Ferreira

Projeto: 1972

Construção: 1985

Localização: Santa Marinha da Costa, Guimarães

Cliente: Direcção-Geral dos Edifícios e dos Monumentos Nacionais-DGEMN

Távora conseguiu por meio deste projeto assumir um de seus antigos desígnios: “inserir dialeticamente a sua arquitectura num processo de continuidade formal temporalmente extenso, dominando as invariantes desse mesmo processo” (FERRÃO, 1993, p.36). Assim, o projeto supera a mera condição de ser parte acrescida ao convento original, para tornar-se parte intrínseca do mesmo:

No longo processo de recuperação da pousada, um rigorosíssimo estudo arqueológico está na origem da naturalidade e da heresia da “nova arquitectura”, que ultrapassa a condição de acrescento, ascendendo à parte integrante da História de uma poderosa estrutura em lenta e continuada transformação. (SIZA, 1993, p. 36).

O início da construção do antigo convento deu-se ainda no século IX, como uma pequena basílica conformada na encosta da montanha da Penha. Após séculos de sucessivas ampliações e transformações, teve seu esplendor durante o século XVIII. Entretanto, já no século XIX, devido à Revolução Liberal, o edifício perde sua função religiosa para constituir-se como habitação privada. No século XX, já em processo de degradação, é adquirido pelo Estado a fim de comportar uma pousada.

Apesar do novo uso, Távora assume toda a carga simbólica e histórica presente no terreno, no entorno e na antiga edificação. Assim, busca-se uma certa austeridade, manifestada através da grande economia de meios técnicos, a fim de que a nova construção dialogue com a existente, mantendo uma harmonia com a paisagem circundante. Dessa forma, nesta ampliação e reconstrução vinculada às preexistências edificadas e naturais almeja-se, mais que uma forma ideal, uma intervenção circunstanciada, a adequação ao sítio impregnado de história.

Neste sentido, o novo corpo de quartos acrescido ao conjunto, no qual o próprio Távora reconhece uma certa inspiração na arquitetura popular minhota, parece implantar-se no terreno de modo a, apesar de contíguo à antiga edificação, manter uma certa discricção, reconhecendo o valor de uma construção que carrega consigo história muito maior, e que por isso merece manter uma certa elevação em relação ao terreno. Em relação às operações projetuais, para tornar-se parte intrínseca do mesmo

(...) Fernando Távora faz uma adição exemplar seguindo um simples princípio em que o velho convento se formou com as sucessivas incorporações de novos elementos. Ele retraza o mesmo espírito com uma nova forma que, aderindo ao novo programa, abre a perspectiva sobre a paisagem mas operando com a topografia e, para assim dizer, marcando-a com uma linha de embasamento. (DORIGATI, 2008, p. 89).

No que diz respeito à metodologia por ele utilizada no projeto do convento, afirma:

o critério geral adoptado (...) foi o de continuar inovando, isto é, o de contribuir para a vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços de qualidade resultante de novos condicionamentos programáticos (...). Pretendeu-se aqui um diálogo, afirmando mais as semelhanças e a continuidade que cultivando a diferença e a ruptura. Tal diálogo constitui um método pelo meio do qual se sintetizaram as duas vertentes complementares a considerar na recuperação de uma preexistência: o conhecimento rigoroso da sua evolução e dos seus valores através da arqueologia e da história e uma consciência criativa na avaliação destes valores e na elaboração do processo da sua transformação. (TÁVORA, 1993, p. 36).

Torre da Sé (Casa dos Vinte e Quatro)



Corte - Casa dos 24

Retirado de: (<<http://arquitectos.blogspot.com.br/2009/02/casa-dos-24-bairro-da-se-porto-2002-arq.html>>)

Acessado em: 19 de dezembro de 2013.

Autor: Fernando Távora

Projeto: 1995

Construção: 2002

Localização: Terreiro da Sé, Porto

Cliente: Câmara Municipal do Porto

Esta obra reconstruída a partir das ruínas da Casa da Rolaçom utiliza-se da imagem da torre medieval para invocar o passado e rememorar-lo. Sua implantação ocorre em uma topografia pré-definida e assimilada, revelando intenções projetuais que se apropriam das condições do sítio, seja para sua utilização como local privilegiado para apreciar a cidade, seja para reconstruir um lugar que havia deixado suas ruínas como índice das memórias e história do sítio. A própria escolha de materiais que resistem ao envelhecimento (pedra cerrada, vidro, aço patinado, latão, cobre, madeira) demonstra a atenção com o passado, com suas marcas e impressões deixadas para o presente e para o futuro.

Retomando a descrição do antigo edifício desaparecido, com seus 100m de altura e uma cobertura em ouro, Távora consegue projetar utilizando-se do palmo como unidade de medida. O edifício, com suas duas entradas, permite a ligação das cotas alta e baixa. Uma escada também acentua intencionalmente a diferença de nível entre o Terreiro da Sé, ao alto, e a Rua São Sebastião embaixo. Além de ligar os referidos níveis, enquadra a estátua de São Nepomuceno. Assim, através do trabalho topográfico consegue recuperar a memória do sítio, dando-lhe um lugar e um espaço para se concretizar. O edifício/escultura sem um fim em si mesmo abre-se para a cidade através de uma face envidraçada, proporcionando uma visão urbana, atribuindo-lhe um lugar de relevância para a observação de toda a sua história.

Através dessa intervenção se reestabelece um local onde é possível ter um certo domínio da paisagem do Porto e ao mesmo tempo encontrar-se tão dentro de suas entranhas, um lugar simplesmente privilegiado. A esplanada generosa é um respiro às vielas circundantes. A respeito dessa relação com a cidade antiga e a existente, Francisco Portugal e Gomes afirma:

A abordagem projetual inicial da *Casa dos 24* centra-se na consciência da cidade total, na evolução histórica do sítio e na reinterpretação crítica do contexto. Os primeiros croquis de Fernando Távora evidenciam a tentativa de uma reconstituição de elementos preponderantes desaparecidos da envolvente urbana da Sé Cathedral. (GOMES, 2008).

Assim como o projeto do Parque Municipal e Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição, a metodologia utilizada baseia-se em uma ideia de memorial, neste caso, do poder municipal e da própria cidade.

5.1.2 Vilanova Artigas

"Admiro os poetas. O que eles dizem com duas palavras a gente tem que exprimir com milhares de tijolos."
(Vilanova Artigas)

João Batista Vilanova Artigas (1915, Curitiba PR - 1985, São Paulo SP) é um notável exemplo de engenheiro-arquiteto, urbanista e professor. Formou-se na Escola Politécnica de São Paulo e começou a ganhar certa relevância ao participar com Gregório Warchavchik no Concurso para o Paço Municipal de São Paulo. Após a fase inicial, Artigas foi influenciado por Frank Lloyd Wright, pois via neste uma forma de pensar a arquitetura mais próxima e viável para o Brasil do que o purismo corbusiano, que não era compatível com o avanço tecnológico brasileiro:

O que me irritava, na arquitetura de Warchavchik e de outros, é que as coberturas das casas modernistas deles, tinham um telhado e uma platibanda que escondiam a estrutura e que davam margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham nada a ver com a moral construtiva. Era a minha recusa das condições da temática corbusiana, que estava fora do nosso avanço tecnológico. O que eu fiz, não foi esconder meus telhados para fazer cara de moderno, mas fiz telhados com larguras e beirais. Procurei a forma que fosse a minha forma original e moderna de volume que era mais fácil ir buscar no Wright do que em Le Corbusier. Mais tarde me reconciliei com as coisas do Corbusier, mas a partir do que ele fez posteriormente. (ARTIGAS, 1997,p.20).

Desta época inicial de influência wrightiana vale destacar a "Casinha" de 1942 e a Casa Rio Branco Paranhos, de 1943, com alguns elementos marcantes como a continuidade de espaços, a estruturação do espaço interior (que domina a volumetria externa), o aproveitamento das condições topográficas: "o artifício adotado para singularizar os ambientes sem recorrer à edificação de paredes foi a alocação de cada cômodo em níveis distintos, aproveitando-se do declive do terreno" (KAMITA, 2000, p. 12).

Atuou de 1940 a 1944 com a firma construtora Marone & Artigas, parceria que rendeu cerca de 200 projetos, marcados em sua totalidade por uma certa uniformidade no que diz respeito aos padrões construtivos e às características ecléticas de suas formas. Depois dessa data começou a trabalhar sozinho.

Toda a influência wrightiana se fez presente quase no fim da Segunda Guerra Mundial: "Com Wright, entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade no seu conjunto. (...) Wright me deu uma visão do mundo: o respeito à natureza do material, procurar a cor tal como ela é na natureza (...)" (ARTIGAS,1997, p.24).

Após essa fase, e devido ao contexto mundial, Artigas começa a pensar a arquitetura de uma forma mais vinculada à problemática nacional do subdesenvolvimento. No final de 1944 e início de 1945 fundou, conjuntamente com Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi, entre outros, o IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, atrelado a uma ideologia política que passa a orientá-lo. "A procura constante era para achar uma posição responsável em relação a tudo: o significado que nós emprestamos à necessidade de lutarmos contra o fascismo na Europa, para criar condições diferentes de vida dentro do nosso país" (ARTIGAS,1997, p.24).

Participou do partido comunista, assumindo que conhecimento dos problemas do povo demandava um compromisso social cada vez maior dos profissionais de sua categoria. Sua trajetória arquitetônica, dessa forma, manteve a coerência com o seu posicionamento político.

Após a fase wrightiana, Artigas orientou-se para outra vertente, comandada por Le Corbusier: o racionalismo. Mas tanto os motivos que o fizeram se aproximar do primeiro quanto, posteriormente, se redirecionar para o segundo são

semelhantes: “o compromisso moral entre forma estética e verdade construtiva” (KAMITA, 2000, p. 13). Dentro dessa corrente, alguns dos elementos utilizados foram os volumes puros, pilotis, planta funcional e acabamentos homogêneos.

Talvez o projeto que mais demonstra essa utilização da linguagem racionalista seja o Edifício Louveira, no qual é perceptível uma nova forma de pensar a arquitetura, através de habitações coletivas verticalizadas, liberando o solo e projetando espaços livres não limitados aos quintais privativos ou aos muros, mas qualificados para o convívio, verdadeiros espaços públicos que se integram aos edifícios de habitação e à cidade como um todo. O lote é tensionado, a implantação e o tratamento com os diversos níveis topográficos sugerem uma nova maneira de posicionar a arquitetura em face da cidade, refletindo sua visão política.

Neste momento, “Artigas teria alcançado (...) uma justa articulação entre a responsabilidade social da arquitetura e as regras autônomas de sua disciplina. Trata-se, como se pode notar, de uma visão otimista das possibilidades da arquitetura moderna (...)” (KAMITA, 2000, p. 14). Assim, o projeto de arquitetura tornava-se, acima de tudo, uma intervenção urbana: “Se, como define Argan, o urbanismo é a forma da arquitetura moderna, Artigas, a partir de tais obras, não mais abrirá mão de projetar a arquitetura como forma urbana, ou seja, definida mais na sua relação com a cidade do que como objeto isolado.” (KAMITA, 2000, p. 14).

Ainda a respeito das influências arquitetônicas presentes na trajetória de Artigas, percebe-se variadas matrizes de renovação, das quais o arquiteto se apropriará como lições duradouras de projeto. Artigas

Refez o percurso traçado por Mies van der Rohe, de Wright ao suprematismo, da assimetria à simetria, da técnica como dado construtivo à plástica dos pontos de força. Com Gropius aprendeu a tratar o projeto da esfera do espaço, jogando com os elementos abstratos de profundidade e divisibilidade por meio de esquemas de agregação. Planos de transparência, pontos de vista múltiplos e interiores. Do enfoque elementarista de Le Corbusier guardou a exuberância das massas e planos livres, pela manipulação regulada das tramas de concreto armado. Lições e hipóteses que seriam sedimentadas no embate em mão dupla com a produção nacional mais atualizada, a vertente carioca da arquitetura moderna, já então mundialmente admirada. (LIRA, 2004, p.8).

Após um ano nos Estados Unidos, tendo contato com muitas pessoas, entre elas algumas da Bauhaus, Artigas volta a Brasil em 1948. Escreve o artigo “Caminhos da Arquitetura Moderna” (Revista Fundamentos, 24), no qual retoma uma certa definição e distinção entre linguagem orgânica e linguagem racionalista em arquitetura, tão bem abordada por Bruand, no qual são retratados justamente os dois grandes expoentes da arquitetura moderna internacional que tanto lhe influenciaram: Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

Também neste artigo expõe sua “constatação da impossibilidade do capitalismo resolver a temática social e obter a harmonia entre as necessidades sociais, a arquitetura e o desenvolvimento histórico do país” (ARTIGAS, 1997, p.26). Dessa forma, ele aponta para a fragilidade ideológica presente nas bases do movimento moderno, atentando para a função social da arquitetura: “Mas é claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer (...), não haverá arquitetura popular. Até lá... uma atitude crítica em face da realidade” (ARTIGAS, 2000, p. 9). Com essa afirmação, reservava “o direito ao arquiteto de pensar utopicamente” (ARTIGAS, 1997, p.26). Artigas reivindica a necessidade de compromisso entre Arte e Política, pois enfim, “se a arquitetura moderna aspira a uma real participação no processo de construção social da realidade, ela necessita comprometer-se com o real, assumir posições, engajar-se em lutas, confrontar sistemas, enfim, assumir com consciência um sentido político” (KAMITA, 2000, p. 9). Dessa forma, ele próprio assume tal luta da qual havia ressaltado a importância: preocupa-se com a representação da classe, contribui para instalar no “centro do debate nacional da corporação os temas da industrialização e da função social da arquitetura” (LIRA, 2004, p. 10), participa das discussões sobre ensino e regulamentação. Posição que se fortalecerá mais ainda com a participação política ativa de Artigas, a qual, através da militância, possibilitará a maior repercussão do “sentimento de missão particular de uma geração subitamente alçada à condição de vanguarda artística

no movimento contemporâneo de modernização do país” (LIRA, 2004, p.10). Neste sentido, o referido arquiteto retoma o pensamento de Louis Sullivan, para o qual a arquitetura era igualmente entendida enquanto arte e manifestação social:

A arquitetura não é simplesmente uma arte, mais ou menos bem executada; é uma manifestação social. Se quisermos saber por que algumas coisas são o que são em nossa arquitetura, é necessário que olhemos para o povo; pois os edifícios no seu conjunto são uma imagem do povo como um todo, embora especificamente eles sejam a imagem individual daqueles aos quais, constituindo uma classe, o público delegou e proporcionou poderes para construir. Isto posto, o estudo crítico da arquitetura nada mais é, na realidade, que o estudo das condições sociais que a produzem. (SULLIVAN, 1947).

Desse modo, fruto da compreensão crítica a respeito das contradições e confrontos da realidade urbana e desse posicionamento igualmente crítico e ativo em relação à mesma, a partir da década de 1950 “começam a se redefinir os pressupostos que balizam sua obra, cada vez mais tendendo para a exposição crua dos processos que a geram, aliada a uma forte preocupação com aquilo que viabiliza sua permanência” (KAMITA, 2000, p. 21).

Ao longo dessa década, procurou transformar a tipologia da casa paulistana, que teriam suas divisões internas modificadas, dotadas de quatro elevações com certa semelhança entre si, “ajustando-se à paisagem como uma unidade”. (ARTIGAS, 1997, p.26). Contribui ainda, mais ou menos nessa época, para a ampliação da atuação dos arquitetos paulistas em obras públicas:

No avanço da Arquitetura Paulista, num certo momento, o Governo do Estado, no tempo de Carvalho Pinto, precisava atribuir aos arquitetos paulistas tarefas de nível muito diferente das que vínhamos tendo até aquela época: tratou-se de construir escolas, edifício de Justiça, uma série de espaços adaptados a um critério funcional. A miserabilidade cultural, digamos assim, o afastamento social do arquiteto pela incompreensão de seu papel a desenvolver, até aquele período histórico, fazia com que nós só conhecêssemos o exercício do traçado espacial até o nível da residência do amigo íntimo que arriscava o seu passado, a pequena fortuna e algum futuro, para botar, na mão de um jovem arquiteto, a ventura de acrescentar alguma coisa no espaço urbano de São Paulo desse tempo. São dessa época as escolas que projetei. (ARTIGAS,1997, p.26).

Nesta conjuntura, a totalidade da massa dos arquitetos paulistas é chamada a enfrentar tarefas numerosas, problemáticas e de grande importância para o futuro do país, entre elas, a problemática educacional. Dessa forma:

A convivência da arquitetura brasileira com a problemática da educação é cada vez maior e mais profundamente compreendida. Ela vai criando novas técnicas; assimila novos programas e se exprime cada vez com volumes mais claramente definidos e melhor propriedade poética. Sua experiência, que inclui também o conhecimento das vicissitudes e insuficiências do processo para o qual constrói novos espaços, se reflete nas formas que aos poucos vai selecionando para o seu repertório. Repertório poético do desejo humano do mundo subdesenvolvido de banir de seu universo o atraso cultural. (ARTIGAS, 2004, p. 130).

Neste contexto, Artigas busca uma forma poética capaz de dar conta da dura experiência da realidade brasileira, numa atitude que, “longe do otimismo da fase modernista da arquitetura brasileira, que concebia o projeto como uma força liberada contra o vazio de um território a conquistar, o ato projetivo para Artigas é uma descarga de energia que provoca um curto-circuito no contraditório tecido da realidade existente.” (KAMITA, 2000, p. 24). A forma passa a ser decorrente de uma componente maior, a estrutura, que se torna a verdadeira força expressiva de suas obras: “o redirecionamento da questão da forma entendida como volume geométrico para a de estrutura é o que se tornará característico na obra deste último Artigas.” (KAMITA, 2000, p. 24).

É desta época, definida por Kamita como a “didática da estrutura”, a Residência Taques Bittencourt, a qual marca, assim como o Edifício Louveira, um tipo específico de implantação com grande repercussão, a ampliação da construção, que passa a abrigar quase todos os limites do lote. Neste projeto,

com a volumetria da edificação crescendo sobre o terreno, este perde a condição de dado *a priori*, como se fosse uma limitação irremediável, para assumir-se como dado ativo do projeto, passível de ser acionado, tanto pela sua completa apropriação como área construída, quanto pelas intervenções físicas (os cortes e as escavações), segundo exigências do partido. O resultado: tudo começa a se tornar espaço interno, construção artificial que reintroduz, inclusive, a natureza retificada dos jardins internos. (KAMITA, 2000, p. 25).

Fruto dessa operação formal será a grande atenção dada ao espaço interno, pois após essa conquista “da superfície disponível por esse invólucro primordial, resta ao arquiteto dispor do espaço interno” (KAMITA, 2000, p. 26). É justamente este o princípio fundamental da obra de Artigas que o afasta da “característica maior das obras dos arquitetos do Rio – a franca exterioridade da forma. Procedendo em sentido contrário, ele aposta na expansão do interior, buscando desse modo atribuir-lhe foros de exterior” (KAMITA, 2000, p. 29).

Artigas será responsável por demonstrar que a pura aplicação de normas de arte e técnica avançada não propiciam por si só a execução das reais finalidades da arquitetura, assim como também não são as únicas responsáveis pela obtenção de boas obras de arquitetura. O arquiteto nunca se contentará com o que já havia concluído, atitude esta que o motivará a estabelecer uma postura crítica face ao que já havia realizado e os próprios caminhos que havia tomado (essa fase crítica o levará a escrever a série de artigos radicais dos anos 1950, nos quais rejeitaria uma vasta gama de paradigmas operativos assim como as tendências internacionais e as alternativas nacionais em curso). Dessa forma, já em finais da década de 1950, Artigas assumirá sua posição de

chefe de fila da arquitetura de São Paulo, responsável pela melhor produção brasileira desde o concurso de Brasília. De fato, os anos 60 confirmarão o vigor de sua linha. Em toda parte, as mesmas estruturas honestas e bem pensadas, redimensionadas pela variedade de soluções de pilares, pilotis, vigas e pórticos; as novas organizações de programa com a disposição segura de muros, equipamentos e mobiliário; as mesmas paisagens interiores, acidentadas, com suas praças, ruas, vales, platôs e precipícios, combinados em planos articulados em desníveis, rampas, plataformas, sacadas, ocos e maciços dispostos sob o grande vão. (LIRA, 2004, p. 9).

Nos quinze anos que se seguiram à Residência Taques Bittencourt percebe-se a conformação de um conjunto de projetos “extraordinários que exploram justamente a tensão expressiva entre o sistema de apoios e a estrutura da cobertura. Não deixa de ser sintomático, também, que os programas tratados sejam propícios a tais engendramentos espaciais, podendo ser resumidos a dois tipos: estabelecimentos de ensino e clubes sociais” (KAMITA, 2000, p. 26). Grande parte desses ginásios e escolas faziam parte do programa de revisão do ensino público empreendido pelo governo paulista. São desta época o Ginásio de Itanhaém (1959), o Ginásio de Guarulhos (1960), a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1961), os Vestiários do São Paulo Futebol Clube (1961) e o Anhembi Tênis Clube (1961). Nestes, são experimentadas soluções formais que serão muito utilizadas por Artigas em outros inúmeros projetos, tais como iluminação zenital, estrutura em pórticos seriados, grande cobertura/pavilhão.

O projeto da FAU foi idealizado em 1961 e está intrinsecamente vinculado à reformulação do ensino de arquitetura, segundo a qual almejava-se formar arquitetos que pudessem enfrentar as questões do meio ambiente como uma totalidade: edifício, paisagem, desenho industrial, urbanismo. Entretanto, após o Golpe Militar de 64, a arquitetura moderna foi vista como reacionária e como um movimento que não havia conseguido em sua essência concretizar a “revolução social” no Brasil. Neste contexto, o projeto da FAU teve que receber modificações para adequar-se às circunstâncias políticas.

Desde a fundação da FAU, Artigas passou a ter uma atuação forte na questão do ensino de arquitetura, propondo reformas no currículo, por exemplo, sempre comprometido com a formação de uma nova geração arquitetônica no país. Devido a sua posição política esquerdista, começa a ser perseguido, acusado de querer fazer a revolução através do ensino, da escola. Por este motivo, Artigas e outros arquitetos como Paulo Mendes da Rocha foram cassados. Não obstante, Artigas continuou sendo valorizado pelo que havia sido considerado justamente “subversivo”: recebeu o

Prêmio Jean Tschumi devido ao seu programa de ensino de arquitetura da FAU e seu projeto para esta mesma faculdade foi premiado pela Bienal. Voltou à Universidade de São Paulo apenas em 1980.

A forma e a estrutura, a arte e a sociedade

A própria trajetória de Artigas testemunha sua concepção de experimentação de novas linguagens formais como fruto de modificações da sociedade. Em seu texto “Arquitetura e Construção” de 1969, já é perceptível tal ideia, expressa sucintamente como “As cidades como as casas. As casas como as cidades” (ARTIGAS, 2004, p. 119). No decorrer do texto o arquiteto explica-se:

À medida que vão sendo substituídas velhas concepções sobre o mundo e a vida, à medida que vão sendo reorganizados os dados da sociedade, velhas formas e símbolos arquitetônicos vão desaparecendo. Estações, bancos, estádios e pontes também vão aos poucos aceitando novos tratamentos formais para um encontro com a casa. Encontro com a casa na cidade, para construir com ela a casa da nova sociedade que desponta como consequência inevitável do conhecimento cada vez mais profundo que vamos tendo, do mundo e das relações entre os homens. Esta procura de racionalidade não tem fim, e nos mantém em constante experimentação; a experimentação específica das artes é também a que é privativa da ciência e da tecnologia, aplicadas à arte de construir. (ARTIGAS, 2004, p. 120).

Dessa forma, com base nessa contínua experimentação formal, organizacional e social, Artigas ressalta a contribuição valiosa que os arquitetos brasileiros têm desempenhado nesse sentido, através do qual a arquitetura brasileira começa a expressar sua vivacidade na pesquisa tecnológica, artística e cultural. Artigas constituir-se-á como importante representante dessa experimentação que dará muitos frutos na arquitetura brasileira do período.

Tal arquiteto, em toda sua obra, dá uma lição maestral de proporção, de compreensão e interesse pela relação entre arquitetura e sociedade, entre homem e obra, entre homem e casa. Neste sentido, devido ao entendimento da obra como uma totalidade em relação ao sítio, ao entorno e à sociedade, o aspecto topográfico reflete um trabalho cuidadoso. A forma de pensar o projeto em relação ao solo, à topografia ocupada, fez-lhe tratar os pontos de apoio de forma específica: “relação que sempre me comoveu: colocar a obra na paisagem, com certo respeito pela maneira como ela ‘senta’ no chão, como ela se equilibra, como ela exprime, através dessa leveza, essa dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar” (ARTIGAS, 1997, p.33).

Artigas, desse modo, se apegava à terra no que ela pode potencializar na construção arquitetônica: “(...) fica evidente o duplo movimento perseguido pela arquitetura de Vilanova Artigas: um sentido telúrico que a faz apegada à terra, às circunstâncias imediatas, à história material da vida; outro, transcendente, insiste no direito de ‘pensar utopicamente e face ao mundo’” (KAMITA, 2000, p. 39). Ainda mais se tratando das muitas obras que realizou na cidade de São Paulo, há de se convir com uma situação particular:

Considerando-se uma cidade em que inexistem marcos geográficos naturais a definir uma paisagem, São Paulo determina uma experiência que, mais do que qualquer outra metrópole, é de natureza topográfica: um caminhar sem horizontes visíveis. O projeto de Artigas adere a tal constatação, concebendo uma arquitetura como construção de uma topografia habitável, um sistema de níveis intercalados e planos opacos, constituindo marcos artificiais que exigem um exercício constante de estruturação do espaço. (KAMITA, 2000, p. 39).

Enfim, a respeito da trajetória arquitetônica de Artigas, Kamita afirma sabiamente:

João Batista Vilanova Artigas era um homem de ação, inquieto, aceitava desafios, assumia bandeiras, vivia intensamente os mistérios da profissão e as responsabilidades de cidadão. Sem contar com um guia do porte de Le Corbusier, com o apoio de um recém-instaurado Estado Novo ou mesmo com um adversário como a Academia de Belas-Artes, fatores decisivos para a implantação da arquitetura moderna no Rio de Janeiro, o jovem Artigas teve de confrontar-se com o provincianismo e pragmatismo da capital paulista. O que significou

que a conquista da linguagem moderna para essa geração de arquitetos será penosa e oscilante, devida quase que exclusivamente a um esforço autodidata. (KAMITA, 2000, p. 9).

Mas acima de tudo, Artigas constituiu-se como um arquiteto atento aos mínimos detalhes implícitos na sua profissão, mantendo sempre a preocupação geral de reforçar o sentido da arquitetura enquanto arte social: "(...) para ele, Arquitetura é trabalho realizado, acabado, resolvido em cada pormenor. A sua é uma Arquitetura humana, ou melhor, doméstica, nos sentido mais claro da palavra" (BARDI, 1997,p.11).

Como ressalta José Tavares Correia de Lira:

Em duas palavras, inquietude experimental e contundência crítica, realismo construtivo e sobriedade poética distinguem este trabalho de arquitetura, indissociável de uma experiência bem particular de seu tempo. Explico: Artigas é o arquiteto contemporâneo por excelência. Presente, enérgico, incisivo, nele a ética da profissão adquiriu uma dimensão extraordinária. (LIRA, 2004, p. 9).

Edifício Louveira

São Paulo, 1946



Vista

(KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac Naify, 2000. São Paulo. p. 53)

O Edifício Louveira é composto por dois blocos de oito pavimentos cada, com dois apartamentos por andar. O terreno com declive não tão acentuado, passa a ser objeto de um processo de estruturação em níveis, que se concretiza através do bloco de entrada, que adquire leveza surpreendente ao ser levantado do solo através de pilotis de altura dupla. O próprio posicionamento da escada, de forma a confrontar a ortogonalidade da implantação do edifício em relação ao lote, é responsável por criar um equilíbrio dinâmico, pois permite elevar o piso de acesso em um nível.

Toda a leveza deste movimento é tensionada através do posicionamento dos pilotis no meio da escada de acesso, criando uma situação inusitada que por fim serve para revelar a atitude do arquiteto de rotacionar o acesso principal em relação aos limites ortogonais do lote.

O outro bloco apresenta um nível inferior sob o qual pousam os pilotis de altura simples. Assim, os blocos, apesar de posicionados em locais com diferentes cotas, assumem uma altura exatamente igual ao serem analisados através da altura da cobertura, como se uma laje pudesse se prolongar até encontrar sua correspondente. Entretanto, a rampa que conecta os blocos acentua a questão dos desníveis, promovendo uma sinuosidade que parece espelhar, de certo modo, a própria configuração topográfica, com suas curvas de nível que conferem uma espécie de organicidade à preexistência do terreno, que assim é recuperada. A rampa concentra e organiza os fluxos advindos dos dois blocos e propicia uma espécie de *promenade* elevada, acentuando a sensação de continuidade espacial, entre edifício, jardim, lote e cidade.

A experiência de projeto e construção deste edifício, no que se refere principalmente à forma de aproveitamento do terreno e implantação no lote, serviu como parâmetro para muitas outras construções que o seguiram. Nas palavras do próprio Artigas: “Ele tem um tipo de implantação que meus colegas nunca deixaram de elogiar porque assimila a praça (Vilaboim) e pela contribuição que dei com a organização deste edifício” (ARTIGAS, 2001, p. 96). A partir do entendimento de que um projeto de arquitetura é também um projeto de urbanismo, o conjunto incorpora a praça em frente para o interior do edifício. Dessa forma, o térreo é em parte liberado por meio de pilotis, ora ganha ares de acesso e circulação (escadas, saguão), ora é próprio jardim, é a própria praça, que extrapola seus limites tradicionalmente estabelecidos para constituir uma continuidade espacial.

A respeito desse projeto, João Masao Kamita resume:

(...) o edifício ocupa um lote de esquina, tendo à frente a praça ajardinada. Incorporá-la ao projeto é a intenção do arquiteto, por isso ele deixa à vista os pilotis, dispendo os blocos paralelamente entre si, mas perpendiculares à praça. No intervalo entre eles abre um amplo jardim, criando uma continuidade visual no térreo, como se fosse a extensão da área aberta à frente. A ligação entre os blocos e o pátio ajardinado ocorre por meio de uma rampa de desenho sinuoso que acentua ainda mais o envolvimento entre os espaços. (KAMITA, 2000, p. 14).

Enfim, “(...) o Louveira explora justamente a integração com o entorno urbano (...)”. (KAMITA, 2000, p. 14). Até mesmo a questão das empenas cegas demonstra o que significava adotar uma nova tipologia, ao confrontar a possibilidade de não ser aprovada pelo Código de Obras da prefeitura.

Esta obra revela a qualidade e ritmo de excelência que rapidamente viria a empregar em outras obras posteriores, como José Tavares Correia de Lira virá a expressar: “(...) no Louveira (1946), por exemplo, dribla a verticalização em voga, balanceando soluções de compactação e rarefação, dissociação e permeabilidade no trato das relações de lote, blocos, lâminas, empenas e fachadas” (LIRA, 2004, p. 8).

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP)

Colaboradores: Carlos Cascaldi

São Paulo- SP

Projeto:1961

Construção: 1966-69



Vista interna

(ARTIGAS, Vilanova. Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997. p. 109)

Considerada habitualmente como o mais representativo projeto de Artigas, a FAU-USP também é a “mais bem-sucedida experiência de conjugação entre interação espacial e integração social” (KAMITA, 2000, p. 35). Além disso, pode ser considerada como o projeto de Artigas mais representativo da temática da pesquisa em curso, devido à invocação interna e externa de inúmeros preceitos relacionados à topografia, paisagem e implantação. Nesta obra, “a tese central do espaço como promotor das relações humanas retoma a concepção das origens da arquitetura como abrigo, derivada do ato primordial de elevar uma cobertura sobre apoios, demarcando um domínio singular. Por isso, o elemento fundamental da espacialização da obra é a grande cobertura translúcida, que protege e ilumina de modo homogêneo o interior, e sob a qual os espaços encontram-se em permanente interação” (KAMITA, 2000, p. 35). A respeito dessa articulação entre os variados níveis, destaca-se a questão do desenho na obra de Artigas, em especial nesta, em que o corte apresenta-se como o instrumento que melhor sintetiza o projeto.

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), à primeira vista, parece apenas pairar sobre uma topografia não muito desafiadora. Como ressaltado por Yves Bruand, “tendo um terreno plano não gravado por compromissos, toda liberdade de ação lhe foi dada e ele aproveitou-a amplamente” (BRUAND, 1981, p. 300). Entretanto, em seu interior cria-se um segundo “terreno” composto por uma série de níveis e desníveis entre os pavimentos de um lado e de outro. Estes níveis se unem e se integram uns com os outros através de amplas rampas que contribuem para criar uma continuidade que permeia o prédio como um todo. Além dos níveis acima do solo, o subsolo também se associa ao conjunto, primordial para a constituição de uma espécie de pirâmide invertida que densifica não apenas o terreno mas tudo o que se coloca sobre ele. Retomando Sophia Telles (1990) em sua argumentação a respeito do MuBE, também na FAU a operação topográfica condensa edificação e lote, implantação e terreno, redirecionando o viés topológico ao sentido de interioridade e aos ideais políticos do arquiteto.

Obra emblemática do partido que se impôs como arquétipo da Escola Paulista, a praça coberta situada na extremidade do Corredor das Humanas desdobra-se; o solo estende-se acima do térreo; a continuidade espacial propiciada pelas rampas favorece a articulação do programa e dos planos intercalados – oito meio-níveis –, reunidos sob a cobertura translúcida. As rampas conferem um caráter dinâmico à topografia construída, enquanto percepção espacial, sensação corporal e vivência social.

As rampas são muito mais do que meros espaços de circulação, pois caso assim o fossem as escadas poderiam ser dispensadas. Ao contrário destas, as rampas criam uma situação perceptiva diferenciada, geram a experiência de percorrer a obra através de caminhos extensamente lineares, que propiciam ao fruidor uma condição de visualidade e compreensão só possível graças a essa *promenade* arquitetural. E devido à sua largura, as rampas deixam de ser apenas espaços de circulação e de apreensão privilegiada da obra, para se tornarem verdadeiros lugares de encontro. A sociabilidade deixa de ter como espaço privilegiado uma área determinada e exclusiva, para se desenvolver na totalidade dos ambientes construídos. Estas constituem, portanto, o principal elemento de interligação entre os vários

setores da escola e, como salienta o próprio arquiteto, dada a suavidade e amplitude de acesso, criam a impressão de formar um único e contínuo plano. “Assim, a unidade espacial conferida pelo teto comum tem a contrapartida da continuidade do chão, apesar das diferenças de níveis” (KAMITA, 2000, p. 36). A praça moderna, portanto, é rememorada neste projeto através tanto dessas rampas, quanto do amplo salão Caramelo. Este último, faz às vezes de pátio central, retomando toda uma tradição arquitetônica, mas deixa de fechar-se unicamente em si mesmo, para abrir-se à cidade, aos acessos por todos os lados. Em sua grande extensão é possível observar toda a obra, estar num centro perspectivo, que se, por um lado retoma a concepção do panóptico, assume ao invés do possível controle e repressão, uma ideia de responsabilidade dos seus agentes para a comunidade escolar como um todo, já que qualquer intervenção passa a influir na dinâmica de todo o conjunto.

Com uma volumetria bastante definida, “a obra (...) apresenta-se externamente como um vasto paralelepípedo retangular de faces laterais cegas, todo em concreto bruto, montado em pilares do mesmo material, dos quais só os que ficam no contorno são claramente visíveis – e tão bem que parecem sustentar todo o peso dessa enorme massa” (BRUAND, 1981, p. 301). O grande volume uno, porém não maciço, permeável ao olhar e ao percorrer, destoa de uma tradição pavilhonar dos edifícios escolares, mas ao mesmo tempo, traz a tona um outro modelo de organização do espaço, no qual os elementos e blocos articulam-se sob uma cobertura única, enfim, sob um grande vão, modelo este que, se não foi inaugurado pela FAU, a partir dela será exaustivamente utilizado em diversos edifícios públicos, não apenas escolares. O procedimento da cobertura única, que reúne e abriga sob si todo o programa, ressalta ainda mais a unidade do projeto, colaborando para o entendimento de que, em face deste gesto simplificador que de certa forma reafirma a condição topográfica preexistente quase plana, no interior do projeto a estruturação espacial recria a topografia e determina fixos e fluxos. Assim, propõe-se um novo relacionamento da escola com a cidade, estabelecendo uma relação franca, sem portas, condizente com a própria metodologia de ensino implícita no projeto, que preza um processo aberto e criativo, valorizando toda experiência como parte integrante da formação do cidadão: “Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia. Pensei que o homem da Faculdade de Arquitetura teria o viço e que nenhuma atividade aqui seria ilícita, que não teria de ser vista por ninguém, e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime” (ARTIGAS, 2001, p. 92).

A própria relação do edifício com a paisagem e com o seu entorno é algo pensado racionalmente, enquanto elemento de projeto a ser desenvolvido, portanto, durante o processo de projeto, não como dimensão residual de uma implantação pré-definida. A grande área gramada rodeia o edifício, como se a extensão do térreo fosse uma praça seca ao centro de um parque. Já a fachada sudeste parece estabelecer um vínculo entre edifício e rua, uma dimensão por fim, urbana. Dessa forma, o bloco localizado a sudeste é recuado, permitindo uma espécie de rua coberta que permite percorrer o edifício ao longo de seu comprimento.

Bruand, ao abordar a obra de Artigas, fornece uma análise da FAU como uma obra de contrastes. Contrastes os quais o arquiteto soube empregar magistralmente, através de uma “técnica impecável” (BRUAND, 1981, p.301). E ressalta justamente o aspecto do domínio técnico de Artigas, expresso através dos pilares, desenhados em forma de

trapézios duplos, mais altos do que largos e opostos pela base menor, oferece uma síntese das pesquisas originais desenvolvidas em Itanhaém e Guarulhos: os elementos de sustentação são, como no primeiro caso, a continuação natural do corpo sustentado (laje simples em Itanhaém, verdadeira parede estrutural da Faculdade de Arquitetura), mas não lhes é negada uma relativa autonomia e uma vivacidade formal que derivam incontestavelmente da segunda tentativa. O contraste impressionante entre a finura dos pontos de apoio e a pesada carga que repousa sobre eles, apenas esboçada nas realizações precedentes, é bruscamente aumentado além de toda a expectativa como um meio de expressão psicológica essencial. (BRUAND, 1981, p.301).

Outro contraste marcante é entre as partes altas, fechadas por superfícies de formas puras e as partes de baixo envidraçadas, abertas,

cujo recuo mais ou menos acentuado em profundidade deixa perceber discretamente, sem revelar na realidade, o jogo complexo dos espaços internos. Esse jogo constitui um verdadeiro espetáculo de pirotécnica, onde todo o arsenal do arquiteto foi usado ao mesmo tempo e separadamente: grande vazio central com mais de quinze metros de altura indo do subsolo até a cobertura, com variações bruscas de andar para andar, desencontro de níveis produzindo saliências impressionantes (...), alternância de abertura total com fechamentos de vidro ou paredes de cimento (...), vigorosas oblíquas das rampas destacando-se das horizontais dominantes mas fragmentadas das lajes dos pavimentos e das verticais das colunas da estrutura, combinação da iluminação lateral inferior com iluminação de cima na parte superior e mista no centro do prédio (...) (BRUAND, 1981, p.301).

Retornando ao tema da representação, do desenho, tão caro à Artigas, é possível afirmar que a FAU é em si própria o desenho, mas desenho enquanto design. Design do edifício, das relações sociais que se desejam alcançar em seu interior, design das relações entre obra e entorno, entre obra e implantação e paisagem:

Pode-se fazer o design de um edifício, mas pode-se fazer o design de uma instalação elétrica, ou então o design da sociedade. Que sociedade nós devemos ter? Ou o design do objeto. Então, qual é o design que nós devemos fazer para a natureza tal como ela se apresenta, hoje em dia, em termos gerais, extra-edifício. Até o planejamento urbano evidentemente, e até o planejamento do comportamento das pessoas em relação a essa própria estrutura urbana. (ARTIGAS, 2004, p. 87)

Dessa forma concretiza-se no projeto de tal instituição um ideário político, social e cultural do arquiteto que a produz, reafirmando a arquitetura enquanto arte e manifestação social, pois, ao expressar os sentimentos e reflexões de um arquiteto, busca refletir o conteúdo de toda uma sociedade, enfim, o design de toda uma sociedade.

Tal ideário manifesta-se igualmente no projeto pedagógico da FAU-USP, o qual se baseia em uma proposta de visão mais ampla da arquitetura,

fora do próprio edifício. O urbanismo era fácil de compreender como parte da arquitetura, mas nós incluímos também a programação de comunicação visual e de desenho industrial. Com isso, o arquiteto feito pela FAU passava a enfrentar o total do meio ambiente como temática para si mesmo. Desde o planejamento da estrutura urbana, passando pelo objeto industrial produzido pela indústria brasileira, até a programação dos edifícios que deveriam compor a cidade em seu conjunto. (ARTIGAS, 2004, p. 168).

Na época tal proposta expressou-se arquitetonicamente no prédio da FAU, por exemplo, através de uma concepção de salas de aula na forma de estúdios, ou ateliê, que rompem com uma tradição de salas de aula cubículos, orientadas apenas à realização objetiva e imediata de tarefas, sem contar com a pretensão de formar os arquitetos enquanto profissionais engajados com o social, com as artes, com o cultural. Entretanto, problemas são evidentes. Se a escola foi pensada para um número de alunos e excede essa capacidade e se mesmo os atelier sem portas e com paredes a meio níveis sugeriam uma integração e continuidade de espaços, estes podem não ter se concretizado enquanto exemplares de uma solução de organização dos espaços favoráveis à concentração e às atividades que exijam um certo isolamento. Já no final da década de 70, Artigas é capaz de fazer observações críticas a respeito de sua obra:

Mas sentimos, já no fim de 1970, particularmente aqueles que puderam confirmar as minhas palavras como quem observa os resultados obtidos na FAUUSP, que já começava a aparecer a possibilidade de, através de unidades pedagógicas isoladas, saltar do nível da escola baseada no estúdio para optar por um tipo de conhecimento que o próprio arquiteto pudesse de alguma forma quase escolher, ou, digamos, abrir um tipo de curso em que o desenho enquanto desenho pudesse comparecer, e se reforçasse na direção do design.

(ARTIGAS, 2004, p. 90).

Finalmente, apesar da FAU constituir uma das obras de Artigas de maior reconhecimento e repercussão, mesmo internacionalmente, ela representou o desenvolvimento de uma prática projetual que foi alçando patamares cada vez mais altos, até solidificar-se como marco da arquitetura moderna brasileira, como é ressaltado por José Tavares Correia de Lira:

E não apenas desde a FAU, prolífica em ramificações e dissidências a partir de suas ideias; mas pelos quatro cantos do país, os seus ginásios e equipamentos esportivos, as suas escolas e centros sindicais, os vários conjuntos habitacionais da CECAP e as obras de Jaú, fermentariam e emulariam o melhor desta última fase de criação arquitetônica historicamente relevante no Brasil. (LIRA, 2004, p. 9).

Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube

Colaboradores: Carlos Cascaldi

São Paulo

1961



Vista lateral

(KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac Naify, 2000.p. 87)

Com a finalidade de abrigar um programa bastante simples, Artigas recorre basicamente à conformação de dois níveis utilizando-se de terraplenos. Dessa forma, impõe ao terreno uma condição que não é originalmente dele, mas que se apropria da situação preexistente: o nível da água para constituir o pavimento inferior (garagem, depósito e oficina) e o nível da rua para constituir o pavimento superior (bar, cozinha e vestiário). Assim, fundação e obra não se distinguem, conformando um todo uno e coeso.

O trabalho com os níveis se conforma através de uma cobertura única e plana, que pelo tamanho e horizontalidade teria tudo para ser percebida como excessivamente pesada. Entretanto, devido aos sutis pontos em que se apoia sobre as maciças paredes de pedra do pavimento inferior, parece quase flutuar suavemente sobre a estrutura. Assim, a cobertura, com seus apoios articulados parece evitar uma interferência forte no terreno. Ela busca demarcá-lo, conferir-lhe forma, mas não constitui uma ação estática sobre ele. “O peso e a massa características do concreto aparente e o fato de pousar diretamente no solo reforçam a impressão de que, nesse caso, a terra é a força predominante, prendendo literalmente o teto junto de si” (KAMITA, 2000, p. 40).

Neste projeto, no que diz respeito aos elementos estruturais utilizados, “os arquitetos empregaram uma viga lateral de dimensão variável que se engrossa e abaixa formando os pilares, o mesmo princípio que anima a cobertura do Pavilhão Oficial do Brasil na Expo’s 70 de Osaka, realizado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha e equipe.” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 112). As vigas ganham altura, tornando-se apoios que, por sua vez, vão diminuindo sua seção até encontrarem o terreno em áreas mínimas de contato. A cobertura também se desdobra em dois níveis, criando uma condição que retoma a questão dos níveis topográficos no próprio interior da construção.

Dessa forma, a grande cobertura horizontal marca uma linha na paisagem, mas sem obstruí-la. Ao invés, recobre o terreno no qual se assenta, permitindo o acesso e utilização do espaço criado sob ela, desdobrando e acentuando a declividade existente.

Devido ao caimento do terreno em direção à represa, Artigas orienta apenas um nível para a avenida e dois níveis para represa, ressaltando a condição de limiar topográfico. Nesta situação os muros de pedra conformam e ressaltam as variações de altura do terreno, ao mesmo tempo em que servem de embasamento para apoiar a cobertura. Enfim, fundação e obra não mais se distinguem, conformando uma unidade coesa marcada pela interdependência entre suas partes constitutivas. A obra retoma a questão do uso dos muros de arrimo, tão cara à arquitetura tradicional portuguesa, no que se refere ao tratamento dado à topografia, conformando espaços, delimitando patamares e servindo como embasamento, o que no caso de Artigas realça a autonomia das coberturas e dos níveis que se elevam do solo.

Escola Pré-Primária de Vila Alpina

Santo André-SP, 1970



Fotografia

(ARTIGAS, Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997)

O projeto de uma escola pré-primária (jardim de infância) parte do pressuposto de ser local privilegiado de transmissão de aspectos culturais e sociais (convívio, relações humanas, sociabilidade), segundo o que Mário de Andrade defendia na época em que foi diretor de Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Entretanto, a tipologia das escolas pré-primárias mais

tradicionais (segundo a tradição republicana) enfatiza muito mais o espaço da sala de aula (normalmente com planta retangular ou quadrada, voltada para um corredor fechado), atribuindo papel secundário aos espaços livres, os quais deveriam ser verdadeiras conexões das crianças com a realidade, com o mundo externo, ou melhor, locais onde realmente a sociabilidade é desenvolvida devido ao convívio com outras crianças.

Desse modo, Artigas procura enfatizar neste projeto uma qualificação cuidadosa dos grandes espaços abertos, conferindo-lhes prioridade em face das salas de aula, que por sua vez, deixam de obedecer a um esquema rígido para apresentarem-se segundo formas irregulares. O programa é organizado basicamente em um bloco de um pavimento, com o térreo ocupado pelas instalações mais pragmáticas do programa (salas de aula, cozinha, vestiários). O piso superior é um terraço ao qual se tem acesso através de uma escada, na extremidade da forma curvilínea existente no projeto, onde o terraço se descola do térreo, suspendendo-se como uma cobertura autônoma, que não mais se vincula ao embasamento, a não ser através de um piloti prismático e de um pilar em forma de lâmina.

Por fim, tem-se a sensação de que a obra térrea serpenteia pelo terreno, apoiando-se nele em uma de suas extremidades e desvinculando-se, como uma passarela, na outra extremidade.

Segundo Kamita, este projeto insere-se na “última fase da trajetória de Artigas, marcada exatamente por uma espécie de reconciliação com a exterioridade” (KAMITA, 2000, p. 44).

Rodoviária de Jaú

Jaú-SP

1973



Vista interna

(KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac Naify, 2000.p. 109)

Situada entre quatro pontos importantes que a ladeiam (entre duas ruas paralelas e ladeada por duas praças), a Rodoviária de Jaú é, por isso mesmo, uma grande estrutura vazada que visa acolher, organizar e direcionar o grande fluxo de veículos e pedestres que por ela circulam. Os quatro níveis existentes são unidos através de uma rampa que orienta os fluxos dentro deste grande vazio interno. Dessa forma, “a estação rodoviária é concebida, enfim, como o local de cruzamento de dois fluxos de circulação: o dos ônibus, em desenvolvimento paralelo às ruas; e o dos pedestres, em sentido perpendicular, valorizando a conexão entre os vários pisos, inclusive os planos das ruas limítrofes”

(KAMITA, 2000, p. 44).

No que diz respeito à representação enquanto instrumento definidor das intenções do arquiteto, ressaltando, de acordo com as especificidades de expressão do desenho, as próprias ações principais tomadas pelo arquiteto, a estruturação do projeto por meio do corte adquire, nesta obra, função estruturadora, favorecendo o equacionamento das circulações e a articulação urbana.

Os pilares que desabrocham, cada um, em quatro partes no terraço, parecem também remeter, de alguma forma, a esses quatro fatores preexistentes que condicionaram a implantação da obra. Artigas demonstra uma preocupação especial com os aspectos estéticos e sensitivos que a estrutura, em especial as colunas, suscitaria nos que utilizam tal espaço: “(...) esta coluna me preocupou muito na hora de fazer porque eu tinha dificuldades nesse sentido. Qual era a relação de presença, pelo fato de a coluna não ser muito alta, desse volume com todas as responsabilidades (...). Para mim pelo menos se deu o contrário. Nunca ninguém disse que ela fosse pesada ou agressiva.” (ARTIGAS, 2001, p. 99). Entretanto, tal forma dada aos pilares já anuncia modificações na trajetória de Artigas:

O pilar da Rodoviária de Jaú se distancia, de fato, da obra de Artigas no início do período ‘brutalista’, quando a expressividade da estrutura era buscada a partir de pilares angulosos, que representavam as linhas de força a que a estrutura estava submetida. Os pilares de Jaú vão contra alguns princípios que se associaram ao desenvolvimento da linguagem brutalista em São Paulo, especialmente se tomarmos as preocupações de Carlos Millan: desenvolvimento de uma linguagem compatível com a industrialização da construção, todo um esforço em pensar uma racionalidade construtiva. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 115).

A planta é estruturada através de uma modulação definida pelos pilares, segundo três faixas horizontais desdobradas nível a nível. Na faixa central encontra-se a série de rampas, transversais, dispostas de modo que há uma rampa de acesso do segundo ao primeiro pavimento; duas rampas do primeiro pavimento para o térreo e uma rampa do térreo ao subsolo. Essa disposição deve-se à divisão das rampas em três faixas, reafirmando a divisão tripartida presente no sentido longitudinal.

Devido a essa configuração alternada, no nível intermediário os pilares encontram-se sobre a rampa, limitando sua largura e proporcionando uma situação inusitada ao pedestre, um obstáculo à passagem que é ao mesmo tempo um acontecimento imprevisto. É a estrutura que se aproxima do viver, do percorrer a arquitetura. Por fim, esse sistema de rampas permite o acesso ao segundo pavimento através de uma ligação entre a rampa e uma espécie de viga-pórtico, que emoldura o acesso e em determinados pontos faz as vezes de guarda-corpo. Esse pórtico é, portanto, o elemento de coesão que arremata laje de piso, pilares, rampas e cobertura.

Remete-se à FAU-USP, através da operação de definir uma cobertura única na qual todos os usos e finalidades se distribuem e se organizam, além da busca de uma forma diferenciada para os pilares e da função fundamental das rampas na articulação espacial, não apenas como circulação mas como um local privilegiado, com dimensões maiores do que as estritamente necessárias. Destaca-se, no entanto, que a forma de vinculação dos pilares com a cobertura, através do uso de claraboias, gera um sistema de iluminação zenital que determina focos de luz, proporcionando uma iluminação difusa mais sutil.

5.2 2ª Geração

5.2.1 Álvaro Siza

“Arquitetura é arte, e isso está no meu espírito desde sempre”.

(Álvaro Siza Vieira)

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira é natural de Matosinhos, onde nasceu a 25 de Junho de 1933. Arquitecto da província de Minho, norte de Portugal, estudou arquitectura e belas-artes na Escola das Belas-Artes do Porto (ESBAP) no período de 1949 a 1955. Trabalhou com Fernando Távora no início de sua carreira até 1958, quando estabeleceu seu escritório próprio após ganhar o concurso da Casa de Chá Boa Nova. Lecionou na Escola das Belas-Artes (ESBAP) de 1966 até 1969. Foi Professor Visitante em vários estabelecimentos de ensino. Lecionou, ainda, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto até 2003. Participou de vários concursos internacionais e realizou projetos urbanos de grande escala, seja em âmbito nacional ou internacional.

Recebeu ao longo de sua trajetória profissional inúmeros prêmios, entre eles, segundo a seção de Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto, do site da referida instituição, em 1987, o Prêmio de Arquitectura da Associação de Arquitectos Portugueses; em 1982, o Prêmio de Arquitectura do Ano da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte; em 1988 recebeu a medalha de Ouro de Arquitectura do Colégio de Arquitectos de Madrid, a Medalha da Fundação Alvar Aalto, o Prêmio *Prince of Wales* da *Harvard University* e o Prêmio Europeu de Arquitectura da Comissão das Comunidades Europeias/Fundação *Mies van der Rohe*. Em 1992 foi-lhe atribuído o Prêmio Pritzker pelo conjunto da sua obra; em 1993, recebeu o Prêmio Nacional de Arquitectura; em 1996 e 2000, o Prêmio Secil de Arquitectura e em 2001, o Prêmio Nacional da Arquitectura Alexandre Herculano pela *Wolf Foundation*.

No que diz respeito às influências das quais Siza desfrutou, Philip Jodidio afirma: “A sua combinação muito pessoal de influências modernistas e o modo muito directo como aceita os desafios que os seus projectos lhe colocam, confere-lhe uma estatura internacional que vai muito além do número limitado de edifícios que projectou fora de Portugal” (JODIDIO, 2003, p.7).

Para Siza, devido até mesmo em parte ao seu local de origem, a relação entre o mundo físico da natureza e a arquitectura é aspecto fundamental da arte de construir. Esta relação pode ser bem percebida em sua primeira obra de importância, a Casa de Chá de Boa Nova, com valores que podem ser associados a uma posição neo-regionalista. Entretanto, “as interações entre tradição e atualidade, entre cultura artesanal e processos industriais são aspectos contínuos de sua pesquisa arquitetônica” (TESTA, 1998, p. 7). Tais questionamentos começam a ser desvendados na Casa de Chá de Boa Nova e nas Piscinas Municipais de Leça da Palmeira: “Se a vitalidade material da Casa de Chá de Boa Nova é exemplar deste processo de assimilação, a Piscina Oceano em Leça, na mesma costa, articula um posicionamento mais seminal e radical da arquitectura de Siza.” (TESTA, 1998, p. 7).

Em suas experimentações posteriores, como por exemplo no Banco Borges & Irmão, percebe-se a instituição de múltiplas relações de continuidade e descontinuidade, que tensionam os limites do espaço e da matéria e contribuem para compor interiores altamente elaborados.

A arquitectura por ele produzida baseia-se na composição de relações entre o mundo artificial e o natural, é uma atividade mental que não almeja o objeto autônomo, mas está sempre sujeita a modificações e ao estabelecimento de novas relações: “O trabalho construído nunca é isolado, mas, como a natureza, está sujeito aos fluxos da matéria e da energia. Esta capacidade metafórica e de transformação resulta em uma arquitectura com qualidades vivas” (TESTA, 1998, p. 7).

Em todas suas obras, a essência de cada lugar, o valor do sítio, suas particularidades tais como as condições topográficas e a forma como a paisagem se apresenta são entendidos como elementos de projeto a serem transformados, intensificados e explorados:

Em cada caso, o lugar – seja natural, artificial ou urbano – é entendido como um artefato em um processo de transformação, composto e recomposto pelo individual e pelo coletivo. O lugar nunca é tábula rasa, na medida em que Siza penetra no meio das coisas, integrando níveis divergentes da realidade ao mesmo tempo que reconhecendo seus conflitos (TESTA, 1998, p. 8).

A relação estabelecida entre arquitetura e topografia é, sobretudo uma das principais características da obra de Siza (um conjunto dotado de notável plasticidade poética), cujos projetos “sempre partem dos perfis de uma topografia que lhe está dada, em que tenham sido ou serão introduzidos outros vetores, e também operam através de um espectro crítico onde cada parte define seu território, refletindo um instante suspenso no tempo” (FRAMPTON, 1995, p.16, tradução nossa).⁵

Siza reconhece a potencialidade das paisagens em transformação das cidades e busca encontrar soluções aos problemas da pólis urbana difusa do final do século XX, lidando com seus novos programas, localizações e configurações: “(...) a arquitetura de Siza não é fechada, unívoca ou conceitual, mas aberta e respondendo à redefinição das condições particulares de cada obra” (TESTA, 1998, p. 10). Não realiza obras estáticas, mas dinâmicas no que diz respeito aos sentidos, conformações, acessos, utilizações: “Nem completamente determinado, nem determinante, cabe aos seres humanos definir o valor destes sistemas e as finalidades humanas a que possam servir” (TESTA, 1998, p. 9).

Siza retoma em suas obras a questão do lugar, do sítio, embasando seus projetos na relação, que julga tão importante para o pensar arquitetônico, entre natureza e construção: “A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitetura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva” (SIZA, 1998, p. 17).

Um trabalho que pode ser apresentado como síntese de uma série de temas e técnicas desenvolvidas em projetos anteriores é o Centro de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, que também “propõe uma concepção de espaço tanto topográfica como topológica” (TESTA, 1998, p. 9). Sua intervenção mantém a mesma espacialidade presente na cidade, porém inovando nas relações entre solo, superfície e volume, constituindo um ambiente que parece ser ao mesmo tempo a continuação e a transição entre a cidade de pedra e a paisagem do entorno. Assim, sabe utilizar-se das pré-existências e do contexto no qual se encontra, explorando ao máximo o componente topográfico, histórico, social e temporal do sítio, a fim de estabelecer um trabalho que seja coerente com todas essas condicionantes. Neste sentido, percebe-se claramente a influência do ideário de Fernando Távora em Siza, tanto na relação intrínseca com o sítio e com a paisagem, quanto na busca de identificação entre arquitetura moderna e tradição portuguesa, além de uma poderosa identificação com a temática local apesar de um certo desejo de superar os regionalismos: “A visão universal de Siza está entranhada na complexa matriz cultural portuguesa. Sensíveis a uma história e a um movimento de difusão transcultural, as obras de Siza são desterritorializadas para explicar as particularidades do lugar.” (TESTA, 1998, p. 10).

Siza também se deteve em muitos projetos institucionais, na maioria heterogêneos, extensos e complexos, à luz de uma reinterpretação particular do que cada instituição representa e conseqüentemente demanda enquanto programa.

No que diz respeito à representação, seus croquis extremamente expressivos demonstram a capacidade de uma mente atenta tanto ao geral quanto ao particular, dando o valor devido a cada elemento de projeto:

Os seus esboços (...) são justamente tão célebres quanto a sua arquitectura, pois inventaram não só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projecto. (...) Contudo, o desenho não é para Siza uma linguagem autónoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa,

⁵ “siempre parten de los perfiles de una topografía que le viene dada, en la que han sido o serán introducidos otros vectores, y además operan a través de um espectro crítico donde cada parti define su territorio reflejando um instante suspendido en el tempo” (FRAMPTON, 1995, p. 16).

dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis. (GREGOTTI, 1998, p.9).

No desenho de Siza sedimentam-se várias soluções. Nenhuma possibilidade deve ser imediatamente excluída, contribuindo na constituição de um projeto que é sempre uma somatória de partes que se inter-relacionam. Sua obra tem uma atualidade inerente, assim como adquire vida própria, como Testa afirma: “Não é mero reflexo do entorno, mas que possui vida própria e chega a constituir uma realidade nova” (TESTA, 1995, p. 10, tradução nossa).⁶ Trata-se de uma obra com inúmeras ressonâncias, correspondências e relações intrincadas. Conformada por espaços contínuos, é marcada por uma delicada relação de cheios e vazios. A partir da presença se definem as ausências, mas o contrário aqui também é válido.

Reafirmando a lógica defendida nesta pesquisa de uma possível Escola do Porto, no sentido do reconhecimento de determinadas características e temáticas nas obras de alguns arquitetos portugueses em especial, Gregotti afirma: “os seus esboços (...) construíram uma verdadeira identidade morfológica da escrita de uma geração inteira: mesmo fora da escola do Porto, mesmo fora de Portugal” (GREGOTTI, 1998, p.9). Dessa forma, não apenas segue o grande expoente da arquitetura portuguesa, Fernando Távora, para acrescentar à sua obra outras questões, que asseguram uma certa continuidade, porém marcada por um processo permanente de transformação e reelaboração.

Trata-se, por fim, de um desenho que surge enquanto instrumento privilegiado de compreensão e tratamento da relação da arquitetura com o sítio no qual a obra se implanta:

Álvaro Siza opera por síntese incisiva. O lugar aparece fisicamente, feito por mãos que o desenham, de massas esculpidas que dele se apropriam e que lhe conferem um novo significado. Desenhos com traços trémulos como de formas ainda incipientes das quais não se está ainda perfeitamente consciente, mas que já contêm a ideia à volta da qual se condensarão as formas e os espaços definitivos. (DORIGATI, 2008, p. 85).

No tratamento do espaço urbano se aplica uma lógica semelhante, que opta pela continuidade e não pela fragmentação ou descontinuidade, mas mantendo a diversidade tão característica das cidades (pois entende-se que as cidades devem resistir a serem reduzidas a uma estrutura unitária). Com o objetivo de operar nas cidades atuais, marcadas pela descontinuidade, sua arquitetura amadureceu, desde fins dos anos 1970, de composições mais abstratas entre os elementos para relações mais figurativas. A forma é entendida como um elemento vinculado e proporcionador de um tema, e desse modo torna-se uma fonte privilegiada de sensações.

Ainda segundo Testa, “a operação de reunir tradições e experiências variadas nas realidades plurais da interpretação que busca em sua obra põe a arquitetura em seu lugar mais avançado e totalizador” (TESTA, 1995, p. 15, tradução nossa).⁷ Sua arquitetura reafirma a crença de que o interesse mais importante do artista sempre recai no ser vivo, no usuário que reconstrói a obra através da vivência.

⁶ “No es mero reflejo del entorno, sino que posee vida propia y llega a constituir una realidad nueva” (TESTA, 1995, p. 10).

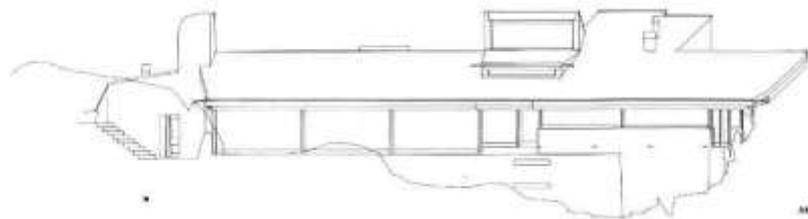
⁷ “la operación de reunir tradiciones y experiencias varias em las realidades plurales de la interpretación que busca em su obra pone a la arquitectura em su lugar más adelantado y totalizador” (TESTA, 1995, p. 15).

Casa de Chá da Boa Nova

Leça de Palmeira

1958-63

Especificação: Concurso, primeiro lugar



Elevação leste

(TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 13)

A Casa de Chá de Boa Nova foi encomendada a Fernando Távora pelo poder municipal de Matosinhos, e implantada no local escolhido pelo arquiteto.

Com base no estudo do sítio do promontório rochoso (local da costa atlântica que havia sido escolhido por Fernando Távora), Siza implanta uma série de volumes que se inter-relacionam, cujas coberturas (com águas de diferentes inclinações) recompõem de certo modo as próprias variações de níveis características da superfície rochosa em que se inserem. Segundo Peter Testa, “a planta reflete a estratégia de acomodação à estrutura geológica e articula duas salas principais unidas por um átrio” (TESTA, 1998, p. 12).

As diversas formas com as quais o edifício se abre ao exterior radicaliza a adequação e a interação com a paisagem. Como exemplo disto, as esquadrias horizontais da área de alimentação, ao deslizarem para baixo do solo criam uma espécie de terraço que ao mesmo tempo em que integra espaço interno e espaço externo, amplia a área do projeto para toda a conformação rochosa que o limita.

As escadas e plataformas de acesso foram construídas posteriormente e corroboram a ideia de *promenade*, desfrutando da integração arquitetura/paisagem em um percurso desde a costa oceânica até o acesso aos volumes do edifício. A relação visual com o oceano Atlântico é enquadrada e mediada pelos grandes penhascos, que conjuntamente com as esquadrias estratégicas ora estabelecem uma relação franca, ora uma relação mais sutil, condicionada pelo tempo e pelas marés. Segundo Philip Jodidio, “(...) este edifício notável está cuidadosamente integrado num afloramento rochoso que, em certos locais, quase parece invadir o espaço interior. Uma sucessão de paredes rectilíneas define o espaço em redor da estrutura, e orienta o visitante para a escada de acesso que oferece uma vista ilimitada sobre o oceano” (JODIDIO, 2003, p. 15).

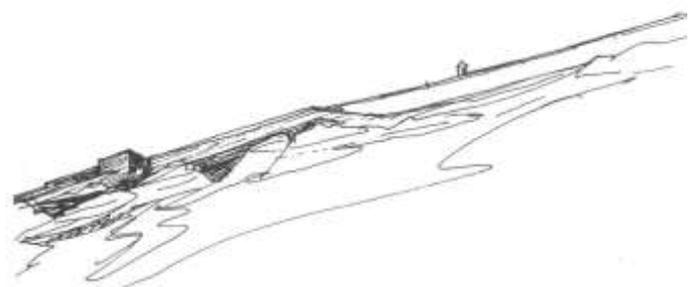
Ao intervir sobre um penhasco, a relação com paisagem necessariamente está presente. Entretanto, a utilização dos elementos físicos do local, como as condições topográficas, no caso as formações rochosas, reforça a possibilidade de apreensão por partes da obra, que não é assimilada em um olhar só, mas através de vários níveis articulados por escadas e rampas, permitindo uma visão serial (vide “Paisagem Urbana” de Gordon Cullen) e uma relação corpórea entre usuário e obra arquitetônica. A fruição do espaço, tão explorada por Álvaro Siza, é reforçada justamente pela topografia, ao densificar a experiência da obra com desníveis, multiplicar os ângulos de visão e as possibilidades de relação para com o usuário, estabelecer relações entre diferentes cotas e diferentes pontos de vista, fugir da obviedade e adentrar na essência mesma do sítio, a fim de tornar mais coerente a obra.

Por fim, trata-se, acima de tudo, de um projeto sensorial, no qual todos os elementos se articulam para permitir variadas percepções da paisagem, enquanto elemento construído, pois a relação entre paisagem natural e obra arquitetônica visa atender uma série de intenções e demandas concretas.

Piscinas Municipais de Leça da Palmeira

Leça de Palmeira

1961-66



Croqui

(SIZA, Álvaro. Álvaro Siza: Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70. 1998.p. 24)

As Piscinas Municipais de Leça da Palmeira, encomendadas pela municipalidade de Matosinhos, representam de forma magistral a ação do arquiteto perante a paisagem. A intervenção não altera a essência quase selvagem do local, com as marés serpenteando entre as formações rochosas. O projeto é constituído de uma ampla

piscina (cujos três lados construídos artificialmente se relacionam à formação rochosa original complementando-a), uma piscina infantil curvilínea e uma cafeteria, com o conjunto assumindo um formato triangular.

Um projeto que busca dar forma às condições preexistentes, respeitando seus limites e explorando suas potencialidades. A cobertura do edifício foi construída abaixo do nível da via costeira, a fim de manter a vista da paisagem sem rupturas visuais: “O edifício funciona como uma suave abertura tridimensional que organiza a passagem da terra para o mar” (TESTA, 1998, p. 21). Uma intervenção marcante, mas sutil. Poucas ações são realizadas (entre escadas, plataformas, espaços de circulação e espaços de repouso), porém suficientes para reconstituir essa paisagem irregular. Em tal projeto, enfim, Siza

(...) transforma o solo em arquitetura. Dispõe linhas-diafragmas que fragmentam e subdividem a massa das rochas que afloram da areia fazendo explodir uma materialidade densa e surda entre leves planos brancos. A abstracção, isolando a textura porosa do granito, devolve-lhe a sua verdadeira consistência de um recife. Os septos enfiados no solo delimitam uns quartos cuja imagem lembra os fragmentos de ruínas de uma antiga construção sobre o mar cortada pela força das ondas. Trabalha com o que existe, mas nem todos sabem ver. É a sua força que nasce da capacidade de assumir cada vez um diferente ponto de vista. Sabe distanciar-se, sabe fazer emergir do contexto elementos insólitos à volta do qual se coagulam as primeiras formas. Extrai, seleciona e isola fenómenos que de outra forma se anulam no contexto. (DORIGATI, 2008, p. 90).

Os materiais empregados limitam-se ao concreto armado aparente, às pedras utilizadas como pavimentação, às calhas de cobre e ao pinho-de-riça especialmente tratado. Assim, o projeto assume um tom quase que monocromático, que corrobora para deixar em evidência mais a paisagem do que a obra. Entretanto, a textura dos materiais empregados condiz com o mar, a areia e as rochas do sítio, proporcionando uma sensação quase que tátil.

A piscina salgada é delimitada pelos próprios acidentes naturais, em uma situação que alia a ação do arquiteto com as condições topográficas, explorando-as a fim de criar um espaço para sua fruição em meio aos rochedos.

Apesar da proximidade com o projeto do Restaurante Boa Nova, a arquitetura das Piscinas das Marés busca sua autonomia, expondo-se às linhas da paisagem e criando linhas de enquadramento da mesma, através de suas formas planas e retilíneas de concreto armado aparente (que deixa de lado as influências tradicionais em prol da exploração de outra forma de relação entre sítio/paisagem e arquitetura).

Na sua forma de tratamento dos volumes e na construção da relação com a paisagem são apontadas como possíveis referências Alvar Aalto e a arquitetura neoplasticista de Mies van der Rohe, entre outros.

Peter Testa demonstra uma compreensão acentuada desse projeto de tão grande sensibilidade e esmero:

Em Leça, o universo físico precede e envolve o fenomenológico (o homem). A arquitetura atua como um universo intermediário; como uma costura entre mente e natureza. Siza intensifica a situação natural por meios feitos pelo homem, pelas linhas geométricas e abstratas da construção. Sem aberturas convencionais, a obra assemelha-se a uma escultura, criando uma zona andrógina [sic] entre interior e exterior. Paisagem,

arquitetura e meio ambiente trocam continuamente de lugar. Este trabalho desafia o paradigma cartesiano, sugerindo que as relações do homem com o espaço e a natureza incluem aspectos sensíveis e inteligíveis, e que estes dois aspectos existem lado a lado em uma sociedade contemporânea. (...) esta interação entre o físico e o fenômeno é ampliada em todo o seu trabalho posterior. (TESTA, 1998, p. 7).

Segundo estes aspectos, a obra exemplifica magistralmente o projeto de uma arquitetura em conformação conjunta com o sítio, pois a construção se inscreve na natureza preexistente, corroborando para formar uma continuidade exemplar.

Neste projeto, a abordagem fenomênica do espaço, bastante característica em Siza, expressa uma radicalidade sutil, em que operações discretas desenham um passeio pinturesco rumo ao êxtase sublime do encontro com o mar. Uma intervenção singela mas vigorosa sobre a paisagem, que no entanto não altera a essência quase selvagem do local, com marés serpenteando entre formações rochosas. Uma topografia artificial, adoçada sobre a topografia e a paisagem existentes, que respeita seus limites sem deixar de explorar suas potencialidades. Construídas abaixo do nível da via costeira, as coberturas mantêm a paisagem sem barreiras visuais. Entre escadas, plataformas, espaços de circulação e espaços de repouso, as raras intervenções dedicam-se ao enlace com a paisagem singular.

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Portugal, 1986-1995



Croqui

(SANTOS, José Paulo dos (Coord). Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995. p. 186).

Em um sítio periférico caracterizado pela erosão do espaço físico e pela quase inexistência de espaço social,

Siza desestratifica instituições consolidadas, questionando práticas humanas e dismantelando as fronteiras entre a vida e seu meio ambiente. (...) Reestruturando e revitalizando o conhecimento arquitetônico, retraça um esquema institucional sobre um terreno novo e provisório. Esta arquitetura quimérica emerge de uma transcrição radical da forma do pátio, um modelo unicelular que é progressivamente percebido como constituído de vários tipos diferentes de células em vários estados de simbiose (...) nas quais o todo espontaneamente se torna mais do que a soma de suas partes (TESTA, 1998, p. 8).

A obra foi projetada em duas fases distintas para dois terrenos contíguos. A primeira abrangeu a reforma da casa existente e a construção de um pavilhão para um centro de investigação. Na segunda, implantou-se a faculdade para quinhentos alunos. Ambas constituíram, por fim, um todo. Localiza-se em um solar aterrado, limitado à leste pela Quinta da Póvoa e pelo Pavilhão Carlos Lemos, à norte por uma via de acesso à cidade, tendo ao sul amplas visuais para o estuário do rio Douro.

O projeto da FAUP desdobra-se em duas séries de edifícios: a ala norte, de configuração linear, abriga oficinas departamentais, auditório, galeria de exposição e biblioteca, e resguarda o pátio da autopista; a ala sul, visualmente permeável, composta por quatro pavilhões independentes de alturas e formas variadas, contém ateliês, salas de professores no térreo e orienta-se para a paisagem do rio Douro. As duas alas delimitam um plano elevado sobre o estuário, de configuração triangular, compondo um pátio semiaberto que converge para oeste, onde está a entrada principal do conjunto.

A adequação ao sítio é notável, ajustando-se aos socacos do solar e minimizando a movimentação de terra. Aproveitaram-se os patamares e muros de pedra preexistentes na conformação do espaço, resguardando a articulação entre a escola e as antigas instalações da Quinta da Póvoa, por meio de uma conexão com o Pavilhão Carlos Ramos. Os grandes espaços coletivos – auditórios, biblioteca e galerias – acomodam-se no terreno. Toda a área recebeu qualificação paisagística e abriu-se uma nova via ao longo do limite sul do terreno. Escadas e rampas permitem a apropriação do sítio, tanto externa quanto internamente. Uma circulação subterrânea conecta os pavilhões, reestabelecendo a continuidade espacial. O usuário é levado a explorar a topografia, apreendendo-a com a própria experiência do deslocamento corporal através das galerias, escadas, rampas e passagens subterrâneas.

Os embasamentos, os patamares e a forma de tratamentos das unidades individuais parecem restabelecer o nexu com a própria cidade portuguesa, com a articulação e relações entre casas, edifícios, acessos e outros elementos. A

arquitetura ensaia aqui e ali configurações extraídas do universo urbano: largos, ruas e praças. A diferenciação entre os elementos não obedece pura e simplesmente à representação convencional e simbólica de suas funções, antes decorre da pertinência relativa às circunstâncias de implantação.

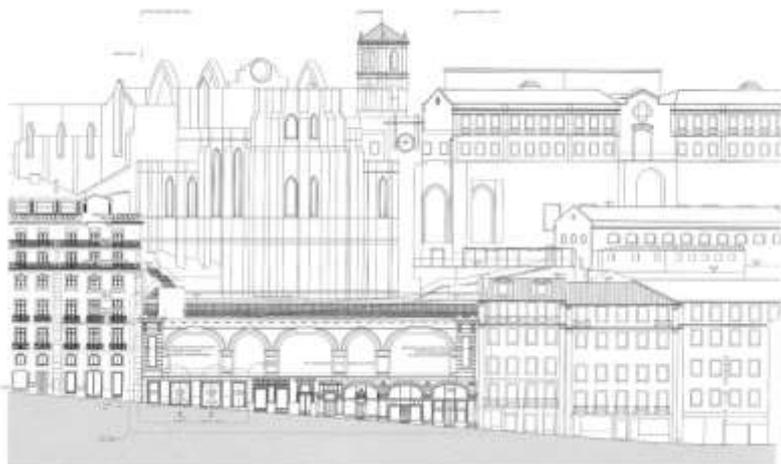
A sutileza das aberturas retilíneas e assimétricas, o cuidado com as lajes que por vezes se estendem para fora da edificação funcionando como beirais, as reentrâncias nos blocos, as saliências, as sutis inclinações de paredes, o perfil das coberturas – que por vezes assumem a forma de *sheds* – demonstram o virtuosismo discreto do projeto, que cria particularidades e um senso de unidade sem produzir uniformidade. Por fim, os acessos são igualmente tratados de forma a qualificar e diferenciar os espaços, propiciando diferentes condições de percurso e de relação com os espaços internos, valendo-se, por exemplo, de escadas e de uma generosa rampa circular na biblioteca.

Ao destacar o projeto da FAUP para empreender uma abordagem sintético-analítica baseada em instrumental próprio da arquitetura – como a análise de desenhos técnicos –, inicia-se um processo de interpretação dos seus componentes fundamentais, identificando o que deve ser representado. Transpor a experiência corporal e fenomenológica advinda das possibilidades de circulação e percurso ou a relação entre arquitetura, paisagem e topografia para uma análise através de diagramas, desenhos e fichas catalográficas, sem trair ou mimetizar experiência do espaço real, são questões que buscaram ser formuladas nesta pesquisa. Uma possível resposta é extraída da leitura do próprio edifício. A arquitetura por um lado flerta com o projeto urbano, introjetando a morfologia da cidade, por outro adota as formas arquetípicas da paisagem do Douro.

Terraços do Carmo

Chiado, Lisboa

1988- toda a década de 90



Elevação

(CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Chiado em detalhe. Álvaro Siza. Pormenorização técnica do plano de recuperação. Lisboa: 2013)

Bairro Alto e a Baixa Pombalina e constitui “a principal área cívica e comercial do centro histórico da cidade” (TESTA, 1998, p. 150). Assim, “ao valorizar, no seu Plano, a coerência e a singularidade do conjunto Baixa-Chiado, Siza apanhou um filão da história que foi continuado, propôs uma nova relação-ligação entre estes dois núcleos urbanos, imaginou novos espaços de circulação, comunicação e sociabilidade (...)” (COSTA, 2013, p. 13).

Siza retoma sabiamente, em seu projeto de recuperação, a utilização da rede de transportes públicos mecânicos (ascensor/elevador) para ligação entre Alta e Baixa do Chiado: “A designada plataforma Baixa-Chiado beneficia-se certamente das perfurações subterrâneas das duas novas linhas de Metro e, sobretudo, da estação Baixa-Chiado que sabiamente prolonga o transporte público pelas escadas mecânicas, gerando um corredor dinâmico de atravessamento (Alta-Baixa) coincidente com a chegada-partida do Metro” (BYRNE, 2013, p.16). Dessa forma, as condições topográficas são reapropriadas a fim de colaborar em uma forma diferenciada de experiência da cidade, utilizando-se das condições naturais e da técnica para potencializar os meios de circulação humana:

há uma série de convites a movimentos que de certeza vão ser úteis, vão gerar contatos, acrescentando a isso a saída do metropolitano. Quando a magnífica malha da Baixa encontra os limites, encontra a topografia difícil, ali houve nitidamente hesitações e, portanto oportunidades de projecto que se aproveitaram e um deles é exatamente essa ligação à Igreja do Carmo. (SIZA, 2013, p. 20).

Após vinte anos do início do plano do Chiado, Álvaro Siza foi novamente convidado a concluir a parte do plano referente à ligação do Pátio B ao Largo do Carmo e aos posteriormente denominados Terraços do Carmo. Esta parte do projeto, assim como a anterior, baseou-se em um profundo cuidado e atenção às condições topográficas existentes, que servem como matéria de estudo e parâmetro para as diferentes cotas, suscitando uma série de intervenções que propiciam um percurso pelo sítio, valendo-se justamente dos seus variados desníveis: “O percurso (...) permitirá a descida até à Rua do Carmo ou Rua Garrett desde o Largo do Carmo, por meio de rampas, escadas e também por elevador público incorporado na recuperação do Edifício Leonel, edifício que suporta parcialmente o acesso, em ponte, desde e para o Elevador de Santa Justa” (CASTANHEIRA, 2013, p. 203).

Fundação Iberê Camargo

Porto Alegre, Brasil

1998-2008

(Concurso. Primeiro Prêmio)



Croqui

(Disponível em: <http://www.teiaportuguesa.com/lusografo/sisavieira2012.htm>)

Acessado em 24/12/13 às 17h20)

O terreno alvo desse projeto é um declive, limitado por um lado pela Avenida Padre Cacique e por outro por uma encosta. Com um programa destinado ao arquivo e exposição de coleções, o projeto é distribuído em cinco níveis, com plantas irregulares. O edifício pousa suavemente sobre uma plataforma elevada 1,40m da avenida. A partir desse nível, desenvolve-se em um volume principal que ocupa uma concavidade da encosta e que se projeta para a avenida com as rampas-galerias, proporcionando o desfrute de um espaço que é em si uma unidade. Espaço interno e espaço externo se confundem e se intercalam, de modo a enquadrar a paisagem e a própria obra construída.

O acesso principal realiza-se por meio de uma rampa que ascende a plataforma entre a avenida e o edifício. Verticalmente, elevadores e escadas somam-se à opção das rampas, que configuram galerias na fachada e permitem uma experiência diferenciada de percepção do próprio sítio, através de seus caminhos, sugerindo ao usuário a possibilidade de (re)descobrir a própria estruturação e organização do edifício em face do local que o mesmo ocupa. O acesso para carga e descarga efetua-se pelo espaço livre entre o edifício e a encosta, através de uma via de perfil e curvatura apropriada para os veículos. Destacam-se ainda as várias rampas internas voltadas ao vazio central, que realçam os desníveis existentes e materializam o projeto enquanto interação e (re)criação do terreno.

Na Fundação Iberê Camargo (1998-2008), espaços internos e externos intercalam-se, de modo a enquadrar a paisagem e a própria obra. A importância que Siza atribui à percepção da arquitetura pelo fruidor é de tal ordem que neste projeto o percurso se cristaliza em rampas-galerias, as quais, ao redor do vazio central, realçam ainda mais os desníveis, ao passo que projetadas no exterior dosam o descortinamento da paisagem. Subvertendo o princípio da continuidade espacial, partes distintas porém complementares recompõem-se em um todo desconcertante, que artificialmente repõe a complexidade inata do terreno e do entorno.

5.2.2 Paulo Mendes da Rocha

"Para mim, a primeira e primordial arquitetura é a geografia."

(Paulo Mendes da Rocha)

Paulo Archias Mendes da Rocha, nascido em 1928 em Vitória-ES, formou-se em 1954 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie de São Paulo. Lecionou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo a partir de 1959, a convite de Vilanova Artigas. Entretanto, foi afastado de tal instituição por motivos políticos, assim como o próprio Artigas. Em 1980 retornou à docência na FAU como auxiliar de ensino, aposentando-se compulsoriamente em 1998, logo após se tornar professor titular.

Atuou em uma gama variada de projetos, que incluem residências, edifícios de múltiplos pavimentos – como o Edifício Jaraguá (1984-1988), obras públicas, intervenções em edifícios existentes – como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998) e o Centro Cultural Fiesp (1997-1998): nestas percebem-se as “intervenções mínimas, com um grau de inteligência máximo” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 363) –, intervenções urbanas e projetos de remodelações de edifícios históricos. Venceu inúmeros concursos públicos e teve várias obras premiadas pelos mais diversos órgãos, com destaque à indicação do Museu Brasileiro de Escultura para o I Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana, organizado pela Fundação Mies van der Rohe, de Barcelona (1999). Sua arquitetura foi contemplada com o prêmio Pritzker em 2006.

A obra de Paulo Mendes da Rocha é identificada por alguns como pertencente ao brutalismo paulista, como afirma Segre: “Na década de 1950 um grupo de arquitetos se propôs a romper com os paradigmas estabelecidos, experimentando os diversos caminhos abertos pelas inovações estruturais, a estética associada ‘ao brutalismo’- de origem norte americano e europeu – e a recuperação da espontaneidade da cultura popular” (SEGRE, 2012, p. 19, tradução nossa).⁸ Ainda referente a uma noção localista, Guilherme Wisnik afirmará a respeito de sua obra: “Frente ao lirismo carioca, os paulistas exploraram a plástica grávida da engenharia civil, em obras como o rotundo Museu da Escultura de São Paulo” (WISNIK, 2012, p. 21, tradução nossa)⁹. Apesar de uma possível denominação localista, a classificação que prevalece em relação à Paulo Mendes é a de sua definição enquanto arquiteto moderno: “Sem dúvida um arquiteto moderno pela sua formação, por seu temperamento, por suas obras, assim ele tem se mantido: no marco das grandes verdades modernas aprendidas em seu momento áureo.” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 361). Mas muito mais do que uma mera classificação, Paulo Mendes afirmará em sua obra, um pensamento projetual consistente e coerente, preocupado de fato com o humanismo, com a consciência técnica e a ética.

Segundo Helio Piñón, “A arquitetura de Paulo Mendes da Rocha comove já à primeira vista: manifesta, bastando observá-la, a condição de fruto de uma ação criativa, tão oportuno é seu surgimento, tal é a consistência de sua estrutura espacial e, finalmente, tanta é a solvência de sua plasticidade” (PIÑÓN, 2002, p. 7).

Dessa forma, deve-se destacar duas temáticas bastante pronunciadas nas obras de Paulo Mendes:

Se a questão da definição estrutural dos edifícios aparece como o tema mais enfático de grande parte de suas obras até os anos de 1970- veja-se, por exemplo, o Ginásio do Clube Paulistano (1957), a Sede do Jôquei Club de Goiás (1963), a Residência Masetti (1970), ou a Escola Jardim Calux (1972)-, em outras tantas obras a intervenção no lugar é que de fato define o partido, mesmo que a ênfase estrutural esteja de alguma forma

⁸ “Em la década de 1950 um grupo de arquitectos se propuso romper con los paradigmas establecidos, experimentando los diversos camino abiertos por las innovaciones estructurales, la estética asociada ‘al brutalismo’- de origem norteamericano y europeo- y la recuperación de la espontaneidade de la cultura popular” (SEGRE, 2012, p. 19).

⁹ “Frente al lirismo carioca, los paulistas exploraron ls plástica grávida de la ingeniería civil, em obras como el rotundo Museu de Escultura de São Paulo” (WISNIK, 2012, p. 21)

sempre presente, como parece ser o caso no projeto para o concurso do Clube da Orla em Guarujá (1963), o Hotel de Poxoréu (MT 1971), e mesmo o Pavilhão do Brasil na Expo'70 em Osaka (1969). (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 368).

Assim, um dos aspectos fundamentais em suas obras é uma atitude de profunda análise, consideração e compreensão dos aspectos do sítio no qual projetará. Portanto, através do estudo das condições topográficas, das relações com o entorno e das características mais marcantes da paisagem, consegue, através das implantações propostas, potencializar as características do sítio.

É perceptível em sua concepção projetual que o “território orienta o projeto, o projeto humaniza a natureza” (ARTIGAS, 2000, p. 9), como se constata no Museu Brasileiro de Escultura – MUBE, cujas sensíveis operações projetuais tornam a modelagem do terreno apreensível para o usuário; na Biblioteca de Alexandria, na qual o arquiteto projeta para além dos limites estabelecidos, ocupando também a Península dos Reis; e na Biblioteca Pública do Rio de Janeiro, construída em subsolo para preservar uma relação sutil com o entorno.

Para potencializar as características do sítio preexistente e concretizar suas intenções formais e sociais, Paulo Mendes da Rocha utiliza-se dos avanços da técnica, reconhecendo seu papel transformador da sociedade e libertador do homem, enquanto viabilizadora de sua própria existência. Destacam-se obras como o Ginásio do Clube Atlético Paulistano e o Pavilhão da Expo 70 de Osaka (cujo projeto assume uma necessidade típica do país no qual é construído, Japão, através das articulações da estrutura, que são calculadas para resistir a abalos sísmicos). O arquiteto defende a impossibilidade de se pensar a arquitetura isolada da engenharia, da técnica, pois para conceber soluções formais, deve se saber como realizá-las.

Percebe-se, portanto, que seus projetos levam até o limite os recursos técnicos disponíveis, a fim de configurar uma arquitetura que não almeja proposições fantasiosas: “ ‘Não é esse o âmbito (o da fantasia) em que se nutre, nem em que se expressa a criatividade’ – repete uma e outra vez – ‘mas no comportamento dos materiais’ ” (PIÑÓN, 2002, p. 12). Assim explora as potencialidades da técnica em suas possíveis relações com a forma e com a beleza: “não é que a beleza seja a técnica, mas é que a técnica revela aquilo que penso” (ROCHA, 2002, p. 15).

Neste sentido, percebe uma contradição no que diz respeito ao fazer arquitetônico, a qual o arquiteto encontra resposta através dos ensinamentos de Le Corbusier:

a contradição entre a liberdade de criação e a coerção da racionalidade da técnica. A energia vital que existe entre a ideia e a coisa. Le Corbusier resumiu muito bem de que maneira poderemos fazer conviver essa racionalidade com largos desejos de liberdade quando afirmou que a arquitetura é feita de desenhos da imprevisibilidade da vida. (ROCHA, 2000, p.171).

Dessa forma a arquitetura se concretiza enquanto construção técnica que ampara a imprevisibilidade da própria interferência humana sobre tal obra construída.

Através de princípios claros e elementos que por si só reafirmam a necessidade da sua presença, Paulo Mendes da Rocha é capaz de projetar uma arquitetura dinâmica, que se insere em paisagens e cidades igualmente dinâmicas, com potencialidades e questões a serem enfrentadas. Como Rosa Artigas afirma,

Paulo Mendes da Rocha acredita que a arquitetura não pode ser encarada como um objeto pronto, estático na paisagem, e nem a cidade como um conjunto de monumentos auto-referentes. Essa concepção passadista resulta no elogio da representação em lugar da realização. No seu entender, a arquitetura é modificadora do espaço e da paisagem. Atende social e esteticamente as necessidades humanas. (ARTIGAS, 2000, p. 11).

Rocha afirma a influência de Vilanova Artigas para legar-lhe essa visão crítica que compreende a função social de sua profissão:

Minha arquitetura sempre foi inspirada por ideias, não evoca modelos de palácios ou de castelos mas a habilidade do homem em transformar o lugar que habita, com fundamental interesse social, através de um visão aberta, voltada para o futuro. (ROCHA, 2000, p. 72).

A arquitetura, dessa forma, constitui-se como a linguagem do desejo, da expressão poética que se quer imprimir nas coisas. Assim, pauta-se em grande parte pela forma escolhida para satisfazer tais desejos e intenções, como o próprio arquiteto afirma:

Como se decidiu, finalmente, por aquela forma? Geralmente baseamo-nos em coisas já vistas, que têm razões semelhantes, resolvidas com outras formas. A marquise circular do Clube Atlético Paulistano, com seis apoios não é o mesmo peristilo grego. Mas houve ali um mesmo desejo de se realizar um interregno entre interior e exterior, uma forma de acolher certos comportamentos, experiências, significados humanos como se a própria natureza quisesse nos amparar de um outro modo, que antes já havia, mas ainda não muito bem desenhado. (ROCHA, 2000, p. 174).

Enfim, “arquitetura é sempre um discurso entre aquilo que queremos ser e o que já fizemos” (ROCHA, 2000, p.175).

A natureza deixa seu caráter meramente contemplativo para consolidar-se enquanto parte de um projeto: “os homens transformam uma beleza original, a natureza, em virtudes desejadas e necessárias para que a vida se instale nos recintos urbanos” (ROCHA, 2000, p. 69). Afirma que em um país como o Brasil, de natureza ampla, a articulação entre a paisagem natural, o território e a arquitetura assume grande relevância na arte de projetar. Assim, assume uma postura de profundo interesse pela relação entre obra construída e natureza:

A convicção básica sobre a qual se funda sua arquitetura é que a intervenção pelo projeto sobre uma beleza natural, anterior, apenas conseguirá adquirir sentido arquitetônico se conseguir ‘identificar o lugar para convertê-lo num local habitável’. (...) é precisamente a capacidade para ‘fazer aflorar o essencial’, em cada caso, que conseguirá transformar o lugar natural em espaço arquitetônico: ‘horizonte da arquitetura, horizonte da paz’. (PIÑÓN, 2002, p.8).

Paulo Mendes da Rocha reconhece na geografia a “primeira e primordial arquitetura” pois “a ideia de projeção desse universo, das instalações humanas, implica na ideia de construção a partir da configuração inicial que está na geografia e sua necessária transformação” (ROCHA, 2000, p. 172), já que a presença do homem se consolida em face à natureza.

Através dessa “referência constante ao meio natural, transformado em marco do projeto, Paulo Mendes da Rocha recupera a tradição dos grandes arquitetos modernos: a própria noção de modernidade traz implícita a consciência de que todo projeto modifica o território natural.” (PIÑÓN, 2002, p. 9). Assim, não há “dúvida quanto à modernidade genuína de sua arquitetura, afeita à própria legalidade formal dos objetos e suas relações com o meio” (PIÑÓN, 2002, p. 9).

Em toda sua atuação, Rocha defende, como afirmado acima, uma função social da arquitetura, que segundo ele “deve responder nitidamente às situações fundamentais que amparam a vida humana” (ROCHA, 2000, p. 15). É nesse raciocínio que reconhece uma situação específica dos países da América Latina, que devido à sua colonização relativamente recente, apresentam uma série de necessidades que devem ser campo de estudo e atuação dos arquitetos, no sentido de “estabelecer territórios reconfigurados para que os altos ideais humanos se efetivem” (ROCHA, 2000, p. 16). Através da reavaliação crítica do colonialismo, deve-se estabelecer nas Américas uma arquitetura em consonância com a natureza, e que, enfim, dê resposta à “ideia de construir as cidades americanas na natureza, estabelecendo novos raciocínios sobre o estado das águas, das planícies e das montanhas, a espacialidade de um continente, novos horizontes para nossa imaginação quanto à forma e o engenho das coisas que haveremos de construir” (ROCHA, 2000, p. 17).

Sua obra, enfim, dispensa classificações, categorias e simplificações, pois como ele mesmo afirma, a arquitetura

é composta por inúmeras características: “Sempre surgem classificações como brutalismo, minimalismo, funcionalismo e construtivismo. O que posso dizer que sei, e que todo mundo sabe, mas nem sempre gosta de dizer, é uma questão principal. É que a arquitetura que não for tudo isso, a um só tempo, não pode existir” (ROCHA, 2002, p. 16).

Por fim, percebe-se em sua trajetória como um todo, uma certa continuidade formal e conceitual, caracterizada “pela constância e reiteração dos temas projetuais e arquitetônicos” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 362). Assim, “Mendes da Rocha nunca abandonou o rigor cartesiano e a pureza compositiva de suas refinadas e por vezes rústicas construções de concreto” (SEGRE, 2012, p. 15, tradução nossa).¹⁰

As soluções formais encontradas em cada projeto, neste sentido, deixam de suprir apenas as necessidades existentes, para ser a própria projeção da visão que o ser humano tem a respeito de si próprio e da sociedade na qual vive. Assim define a própria razão de ser da arquitetura, que é por fim, “uma visão poética sobre a forma, que ultrapassa, na sua dimensão humana, a estrita necessidade. Arquitetura não deseja ser funcional, mas oportuna.” (ROCHA, 2000, p. 73).

Assim também, em sua obra prevalece mesmo uma definição de arquitetura que orienta sua trajetória:

Porque o que caracteriza a minha opinião de arquitetura é ela ser uma entidade, seja o que for, do conhecimento que possui um modo próprio de convocar o conhecimento, que é a vida, o cotidiano: a casa, a cidade, a panela, o território, o lugar da fábrica. (...) O modo de convocar, diante do que chamamos necessidades, desejos humanos e conhecimento, é que caracteriza a arquitetura. É um modo peculiar de convocação do saber. Peculiar porque envolve estratégia, eficiência, competência, ternura, afetividade. (ROCHA, 2002, p. 33).

Dessa forma, Paulo Mendes busca uma arquitetura que seja acima de tudo simples. Simples porque eficaz, porque adequada ao sítio, porque busca desenvolver um senso urbano, uma afetividade com os que por ela percorrem, um vínculo de interdependência com o terreno que lhe abriga.

¹⁰ “Mendes da Rocha nunca ha abandonado el rigor cartesiano y la pureza compositiva de sus refinadas y a la vez rústicas construcciones de hormigón” (SEGRE, 2012, p. 15).

Pavilhão do Brasil em Osaka

Osaka, Japão, 1969



Croqui

(ARTIGAS, Rosa (Org.). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p. 74.)

Este projeto para o Pavilhão do Brasil da Expo 70, em Osaka, é uma profunda reflexão a respeito da “relação entre natureza e construção” (WISNIK, 2000, p.74), mas uma natureza “colhida aos fragmentos, ou fragmentada e recomposta com a racionalidade da matemática, que é o concreto armado” (ROCHA, 2002, p. 41). A obra é constituída por uma grande cobertura horizontal que demarca uma forte linha que pousa suavemente sobre as ondulações do terreno: “O pavilhão, em essência, é uma cobertura de concreto e cristal que pousa levemente sobre o território. Ao invés de suspendê-la convencionalmente sobre pilares, optou-se por alterar a topografia do terreno de maneira a fazê-lo tocar em três pontos da laje de cobertura, apoiando-a. O movimento é do terreno, não da estrutura.” (WISNIK, 2000, p.74). Dito de outra forma, o pavilhão impõe-se

pela qualidade e arrojo tecnológico combinados a uma simplicidade advinda de um grande refinamento e da elaboração conceitual: trata-se ‘apenas’ do chão de Osaka que se eleva suavemente para sustentar, em três pontos, uma ampla cobertura que fornece a desejada sombra, destacando um quarto apoio em forma de duplo arco, enquanto as instalações subterrâneas atendem ao programa expositivo e administrativo. Novamente a economia de meios é posta a serviço de uma visão urbanística que faz do objeto arquitetônico não um protagonista, mas a consequência natural da necessidade de indicar o lugar de abrigo, tema que o arquiteto abordará outras e tantas vezes, de várias maneiras. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 362).

No Pavilhão do Brasil em Osaka, o terreno adere ao objeto construído, concreta e simbolicamente, com a introjeção recíproca da arquitetura e do território, uma imagem do Brasil. Assim é possível identificar uma modificação recíproca do território e da estrutura construtiva de modo que nenhum permanece intacto, conformando um todo uno e coeso (natureza e construção).

Através deste projeto percebe-se a retomada da temática do pavilhão, da grande cobertura, presente em outras obras posteriores de Paulo Mendes da Rocha, como no MUBE e também em projetos de Vilanova Artigas, como a FAU-USP e a Garagem de Barcos, entre outras: “Assim, com a ação que instala uma cobertura primordial num largo território, este passa, agora, a constituir um espaço humano, marcado e configurado pelo homem” (ROCHA, 2002, p. 39). É justamente a cobertura da FAU-USP que foi a referência para o projeto em questão, devido a

aquela intersecção ortogonal de prismas em V, em concreto armado, que produzem sucessivas, inúmeras, quantas se queiram, clarabóias cristalinas, que são cobertas de cristal (...) Portanto, levar o teto da FAU-USP para outro lugar é muito interessante. E se esse lugar aceitasse simplesmente depositar aquele teto na natureza que estava lá? Seria muito interessante também. Então imagino os apoios.(ROCHA, 2002, p. 39).

Toda a tensão resultante dessa interação entre território e estrutura parece concentrar-se nos apoios, que ressaltam justamente a preocupação de Paulo Mendes da Rocha com a técnica, entendida como agente possibilitador da forma. Assim, “esse apoio, que, pela escala, parece um simples ponto de tangência de duas superfícies, é feito com uma junta altamente sofisticada” (WISNIK, 2000, p. 74), capaz de resistir à compressão vertical e aos esforços horizontais, ampliados pela alta incidência de terremotos no Japão. O único pilar, “composto de dois arcos cruzados, marca a única verticalidade do pavilhão, aludindo ao lugar construído, à urbanização da paisagem, marcando um ponto de encontro, de atração” (WISNIK, 2000, p. 74).

Em relação à superfície sobre a qual tais apoios pousariam, Paulo Mendes reconhece:

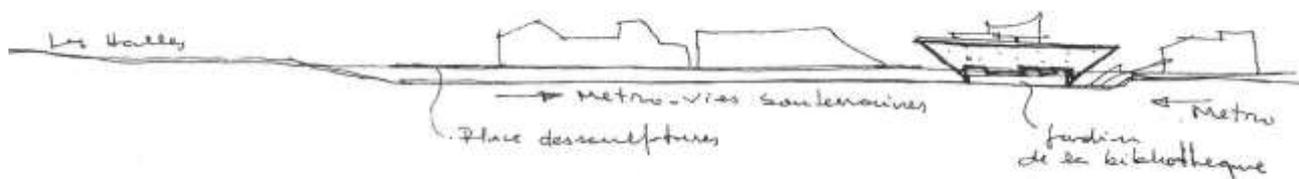
(...) não tive escrúpulos em simular aquelas colinas que não existiam, para serem os apoios, dois a dois, dessas vigas, entre os quais se instalava esse teto da FAU-USP. Mas veio a sensação de que faltava algo no chão.

Tudo isso seria ainda pouco, com relação à ideia de construir um lugar, com relação à ideia da cidade. Talvez fosse pouco. Também faltava alguma coisa transformadora do chão, digamos assim, do piso. Aí eliminei um dos apoios, encolhi-o, simplesmente, num outeirozinho. E nesse lugar achei que dois arcos cruzados significariam a cidade. (ROCHA, 2002, p. 40).

A fim de satisfazer as outras partes constitutivas do programa, o arquiteto projetou um anexo semienterrado, de modo que o peitoril da janela apoiasse no próprio solo, e que constituísse uma dualidade com o bloco principal do Pavilhão, sem perturbar a volumetria deste. Assim, no interior de um se avista o outro, compondo uma paisagem complementar.

Centro Cultural Georges Pompidou

Paris, França, 1971



Croqui

(ARTIGAS, Rosa (Org.). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.65.)

Razão de ser: constituir-se como um centro de experimentação cultural, através de um programa que inclui bibliotecas, museus, oficinas e laboratórios. Este projeto para o concurso para o Beaubourg, elaborado pelo governo francês, devido à sua inserção no bairro do Marais, em Paris, adotou um partido arquitetônico que desdobra a memória das cidades medievais, no sentido de criar uma continuidade espacial entre as vias de circulação e os espaços de vivência, para que o usuário tivesse a surpresa de se encontrar dentro do edifício após percorrer uma sucessão de vielas: “do ponto de vista espacial, a densidade da cidade medieval foi tomada como sugestão de uma espacialidade urbana que se compõe de uma sucessão de recintos contíguos, em que se está sempre dentro, nunca desamparado” (WISNIK, 2000, p. 62).

Assim como na obra de Vilanova Artigas, na qual o aspecto da continuidade de espaços é norteador de projetos como a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU e a Rodoviária de Jaú, neste projeto tal aspecto é explorado, mas reconhecendo a possibilidade de percorrer espaços contínuos que se transformam gradualmente. É justamente essa transformação que elimina a necessidade de portas, muros, outras formas de bloqueio ou fronteiras, garantindo uma relação franca entre cidade e edifício, entre arquitetura e urbanismo.

Neste trabalho, os recursos arquitetônicos utilizados se apropriam das condições topográficas para, de certa forma, criar acima do solo um espelho da topografia preexistente, assim como os espaços interligados através de rampas retomam a densidade da cidade medieval, replicando em parte a sinuosidade e organicidade do terreno. Mendes da Rocha cria de fato um terreno suspenso onde mezaninos se articulam a planos rampados.

Dessa forma, a biblioteca encontra-se contida em dois subsolos, o que propiciou uma saída direta para o metrô. O primeiro subsolo é constituído de um jardim rebaixado, no qual a Rue Rambuteau passa em nível, como uma ponte, assim como a Rue d' Actualité (criada no projeto), porém em sentido longitudinal. Esta última constitui o acesso ao museu e prolonga-se nas largas rampas, que deixam de ser apenas elementos circulatórios para se tornarem o próprio recinto das exposições. Tais espaços se articulam com dois mezaninos planos apoiados nos pilares centrais, que por sua vez, se comunicam com os planos inclinados através de pequenas rampas de ligação.

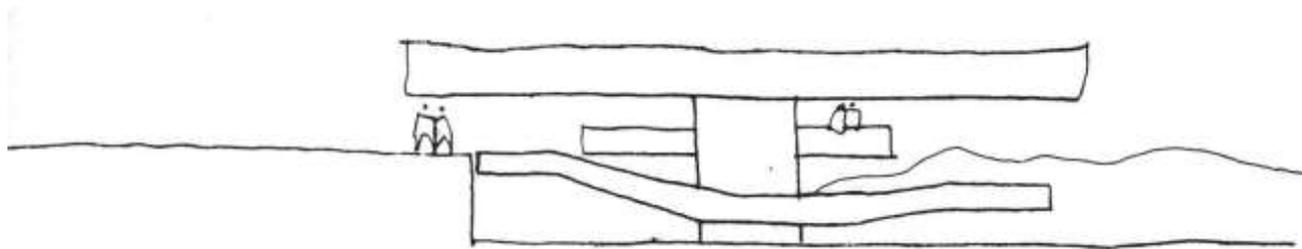
Do ponto de vista das soluções formais e técnicas adotadas, “a construção é uma pirâmide invertida com os lados desiguais. Duas fachadas são planos docemente abatidos, com uma inclinação de rampa. As outras duas são planos de inclinação abrupta, formando uma viga em forma de 7, que se prende no pilar e na viga H da cobertura, fazendo o conjunto trabalhar como uma viga só” (WISNIK, 2000, p. 63).

Capela de São Pedro

Campos do Jordão-SP

Projeto: 1987

Construção: 1988/89



Croqui

(PROJETO. São Paulo, n. 128, 1989. p. 53.)

Devido à particularidade de se tratar de uma capela de um palácio pertencente ao governo estadual, Paulo Mendes da Rocha teve que lidar com a problemática da implantação. Ao invés de projetá-la ao lado do palácio ou em meio aos jardins, a pequena capela foi implantada “junto à edificação existente, com seu átrio na esplanada de acesso ao palácio e a nave descendente a partir do arrimo no lado sul” (SANTOS, 1989, p. 52). A cobertura da capela parece aflorar dessa esplanada. A ligação entre as duas construções também se efetua através de uma escada de serviço na ala sul que, ao chegar diretamente na sacristia, reafirma o antigo caráter de elemento anexo à construção principal. Segundo Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, devido à tal relacionamento entre construção datadas de épocas diferentes, tal projeto poderia ser incluso na temática de “projetos de reciclagem de edifícios históricos” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 366):

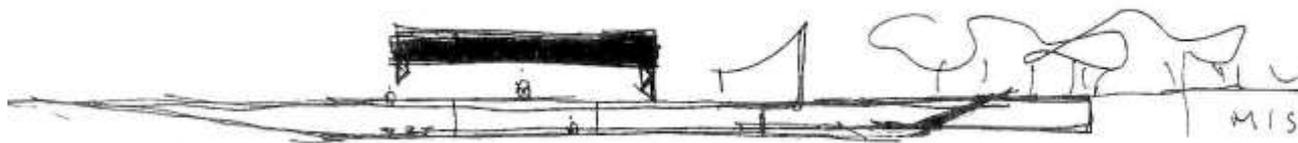
De maneira mais oblíqua – pois se trata de uma obra inteiramente nova – se poderia incluir no tema a Capela de São Pedro, junto ao Palácio do Governador em Campos do Jordão, (1988). Não se trata de uma reciclagem, mas o caráter de anexo de um edifício existente (se bem que de medíocre qualidade arquitetônica) é levado em consideração de maneira fundamental na definição do partido. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 368).

Realçando a presença vigorosa, mas que mantém a simplicidade, toda a estrutura é em concreto armado. Resume-se basicamente a um pilar de 3,10m de diâmetro e duas lajes em balanço – apoiadas unicamente sobre esse pilar – a cobertura e o piso da nave, o qual se projeta sobre o espelho d’água, formando degraus até o altar. O desdobramento do piso em cotas diferentes acentua a percepção fenomenológica do espaço, multiplicando os ângulos de visão e possibilidades de percurso (devido também ao imenso pilar, que obstrui a vista em determinados pontos e condiciona os deslocamentos), cumprindo o objetivo de “enriquecer seu espaço, evitando a sensação de dominá-lo todo de um só olhar, o primeiro ao entrar.” (SANTOS, 1989, p. 52).

Através desse projeto, Paulo Mendes lida com as questões interior/exterior, em esquadrias que ora acompanham e ora recortam o espelho d’água, criando um jogo de reflexão que acentua sua dependência com o palácio, mas também legitima sua contemporaneidade no tratamento da paisagem, enquanto relação de continuidade perceptiva.

Museu Brasileiro de Esculturas (MUBE)

São Paulo-SP, 1988



Croqui

(PIÑÓN, Helio. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Romano Guerra, 2002. p. 112.)

Possivelmente a obra de Paulo Mendes da Rocha mais afeita à temática da apropriação do sítio, da paisagem e das condições topográficas enquanto elementos fundamentais de projeto, o MUBE é desvendado através do percorrer, pois só assim as operações topográficas e formais são compreendidas em todas suas potencialidades físicas e sensoriais.

É um dos mais claros exemplos de profundo conhecimento do sítio por parte do arquiteto, o que permite a constituição de um espaço dinâmico, de mútuas e complexas relações entre espaço, obra construída, sítio reconfigurado e paisagem.

Situado em zona residencial da cidade de São Paulo, este projeto apropriou-se das condições topográficas e da constituição urbana preexistente do entorno. A edificação principal não encontra-se a céu aberto, mas sim perpassa uma cota inferior a da rua. Dessa forma, todo o espaço livre é reconfigurado por meio de níveis, escadas, rampas, espelho d'água e operações topográficas, contribuindo para a configuração de um museu que constitui-se também como “um jardim, uma sombra e um teatro ao ar livre, rebaixado no recinto” (WISNIK, 2000, p. 86). Dessa forma, Paulo Mendes reafirma uma dimensão de integração urbana do museu com a cidade, a partir de uma concepção baseada no tratamento topográfico: “A proposta é (...) a recriação do lugar: aproveitando sabiamente a nem tão grande declividade do terreno, as superfícies são trabalhadas de maneira a definir espaços que dão continuidade ao domínio público, abrigoando o museu no nível inferior” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 363).

No nível da rua, uma única operação formal se destaca, a grande marquise que faz as vezes de um simples abrigo, de um portal. A grande viga de concreto protendido de 12m de largura e com vão livre de 60m enquadra, enfim, a paisagem, elucidando a ação humana que demarca, inscreve a linha do horizonte no sítio, ao mesmo tempo em que proporciona uma referência em meio a tantos e variados níveis topográficos. Dessa forma, dispensa qualquer outra justificativa para sua existência, pois concretiza-se como intervenção que ressalta as operações projetuais do arquiteto em abrigar nos variados níveis o programa do museu. Se em meio a variados patamares, escadas e rampas, institui-se como algo perene, estático, maciço, que valoriza o caráter dinâmico do restante do museu a ponto de aparentar pousar levemente sobre o conjunto, a grande marquise busca afirmar o caráter público da obra, do espaço urbano propiciado por ela mesma: “(...) estabelece, com sua sombra, a escala da intervenção; sintetiza, em sua imponência, a ambiguidade essencial da arquitetura de um museu cuja identidade se apoia em sua ausência: como se fosse uma grande nuvem permanente de concreto” (PIÑÓN, 2002, p. 9).

A modelação do relevo apropria-se da topografia circundante, moldada historicamente, criando uma construção atemporal e tão plenamente integrada com o sítio que de modo algum poderia ser realizada em outros locais. A obra é composta intrinsecamente pelo solo e pela parte construída, pois já não se distingue (e nem se quer fazê-lo) uma parte da outra enquanto aspectos isolados: “O museu, propriamente dito, pelo aproveitamento das diferenças de nível existentes ao longo dos limites do terreno, está projetado como um falso subsolo que, interiorizado, redesenha o lote na superfície” (WISNIK, 2000, p. 86).

Nos termos enunciados por Sophia Telles (1990) ao abordar a obra de Paulo Mendes da Rocha sob o parâmetro

modelar do Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, a operação topográfica impõe-se como fundamento projetual, que a seu turno condensa implantação e lote, edificação e terreno. Solo criado e construção conformam um todo indissociável, que absorve a topografia não apenas como referência, mas enquanto instrumento gerador da própria intervenção.

Helio Piñón reconhece nessa obra uma razão de ser intrínseca à topografia, ao sítio como um todo: “O Museu Brasileiro de Escultura – MUBE, de 1988, é de fato a construção de uma geografia artificial”. A fim de atender as intenções da população em relação à área destinada ao museu, reivindicada como zona verde, buscou-se não construir um espaço fechado acima do nível da rua. “Isso levou o arquiteto a situar as dependências interiores do complexo a partir da cota inferior do terreno, deixando que as marcas da intervenção, na superfície, estruturassem seu uso público” (PIÑÓN, 2002, p. 9). As coberturas dos espaços inferiores constituem espaços percorráveis, que se integram tanto à paisagem do entorno quanto aos diferentes níveis do museu, definindo-se justamente como “superfície concebida para ser habitada que, como acontece com frequência na arquitetura de Mendes da Rocha, adquire a condição de casca artificial da terra, produto da transformação de sua geografia” (PIÑÓN, 2002, p. 9).

Percebe-se que, nesta obra, o arquiteto conseguiu, além da experiência estética e cultural (promovida em grande parte pelo próprio conteúdo de tal edifício, já que atende à um programa de museu de esculturas), propiciar um espaço de amplas experimentações visuais e sensitivas aos fruidores de tal obra. Adentrando pelo acesso principal avistam-se uma praça seca, escadas, espelhos d’água. Então descobre-se a existência de níveis inferiores, e uma luz que atinge o subsolo através do jardim em meio ao espelho d’água. A luminosidade diminui, pode-se ir percorrendo as salas de exposição, com suas variadas dimensões. Ao retornar ao térreo, rampas conduzem pelo caminho em direção à luminosidade. Mas a surpresa ao chegar e perceber-se ao lado do espelho d’água em outra situação espacial fornece uma experiência corporal única. É o espaço físico, construído topograficamente que se deixa conhecer, percorrer. Enfim, um espaço arquitetônico dinâmico, no qual o arquiteto atribui às pessoas a responsabilidade que antes ele próprio assumiu: redescobrir o entorno, o sítio, a paisagem em relação íntima com a própria experiência corporal.

É importante ainda ressaltar o aspecto funcional do MUBE, enquanto espaço de exposições instigante, que fornece várias possibilidades de localização e percepção das obras nele expostas. As obras expostas ao ar livre são visualizadas em conjunto com o próprio edifício, modificando em parte sua própria compreensão pelo ambiente no qual estão não apenas dispostas, mas sim, inseridas em plena interdependência.

Paulo Mendes da Rocha, no que diz respeito ao processo projetual do MUBE, ressalta as questões fundamentais que orientaram a obra: relação entre espaço interno e espaço externo; implantação baseada na forma do terreno, pautada pela continuidade em relação à cidade, articulando os mais de quatro metros de desnível entre as duas ruas limítrofes, o que o levou a “fazer um museu que, pela Rua Alemanha, se penetrasse numa construção, mas que, da Avenida Europa, não se percebesse onde é que se está e o que é subterrâneo” (ROCHA, 2002, p. 28); por fim, como marco visível no jardim, a grande viga posicionada perpendicularmente à Avenida Europa,

porque tanto a construção como o subsolo estavam mexendo com algo original do território, que já podia existir aí há bilhões e bilhões de anos de nosso planeta; aquele território nunca tinha sido mexido. Já a Avenida Europa é uma construção recente, é um trabalho humano. Portanto, elogiar as duas coisas, a movimentação do solo e o eixo dessa avenida nova, é interessante (...)” (ROCHA, 2002, p. 29).

Em relação à implantação da obra em relação ao terreno, e as relações e intenções projetuais que daí derivam, o arquiteto descreve detalhadamente:

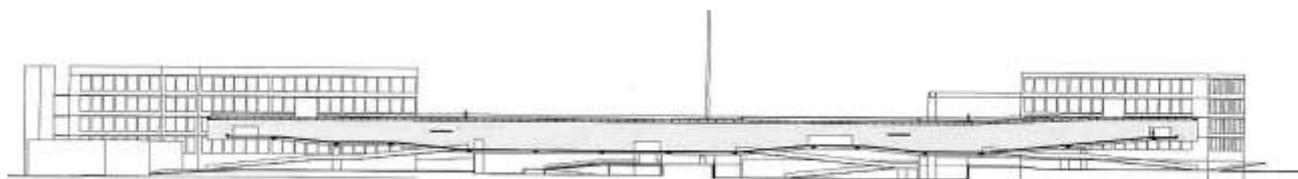
Depois vem a questão da implantação em relação à forma do terreno, e há uma questão, também anterior, de como deveria estar, em relação à cidade, esse espaço aberto. De preferência no mesmo nível da cidade, como se isso pudesse ser um contínuo. Bom. A partir daí, examinando o local, percebeu-se aquela diferença de nível que existia percorrendo o perímetro do terreno. Encontram-se, do limite da Rua Alemanha,

dobrando a esquina até a divisa do terreno na Avenida Europa, quatro, quatro metros e meio de diferença de nível. Daí para a frente posso lhe dizer que se desencadeou uma ideia nítida. De fazer um museu que, pela Rua Alemanha, se penetrasse numa construção, mas que, da Avenida Europa, não se percebesse onde é que se está e o que é subterrâneo. Surge a partir daí a ideia de que é impossível fazer uma marca notável de tudo isso, que seja visível, e que esse jardim, que não é nenhuma construção, deveria ser marcado de algum modo. (ROCHA, 2002, p. 28).

Então origina-se a ideia da grande viga, esta “linha visível muito extraordinária, muito visível, perpendicular à Avenida Europa” (ROCHA, 2002, p. 28), a fim de valorizar a beleza do eixo de tal avenida. Percebe-se nessa descrição de Paulo Mendes, um raciocínio projetual bastante definido e claro, marcado por interpretações da realidade e intenções que vão se expressando e concretizando em desenhos, que por sua vez vão elaborando um plano de intervenção e organização do espaço.

Centro Cultural SESC Tatuapé

São Paulo- SP, 1996



Corte longitudinal

(ARTIGAS, Rosa (Org.). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 53.)

Este projeto baseia-se na intenção de criar níveis de circulação e de estares, restituindo à cidade um espaço que propicie uma relação franca entre área pública e lote privado. O partido do SESC Tatuapé abre o lote, constituído por uma quadra inteira, para o trânsito livre de pedestres em seu interior. Deste modo, “o térreo prolonga a passagem pública das ruas, fazendo com que a alegria interna que possa surgir em edifícios como esse (...) transpareça e flua na cidade” (WISNIK, 2000, p. 52). Portanto, no térreo encontram-se as passagens livres, os acessos ao nível superior (rua suspensa) e um restaurante rebaixado.

Em seu interior buscou-se manter a mesma lógica, evitando o cerceamento de locais de acesso restrito tais como piscinas e quadras, mas mantendo um certo isolamento através da utilização de diferentes níveis no projeto: um térreo de passagem mais franca e uma “rua suspensa”, na verdade um edifício elevado de 12x240m, que se dispõe na extensão maior do terreno e articula todos os edifícios. “Sua cobertura é uma calçada com piscinas adjacentes; uma rua de praia, uma praça de sol e água” (WISNIK, 2000, p.52).

Esse passeio elevado, além de interligar quadras, piscinas e lanchonetes (contidas nos dois edifícios remanescentes dos edifícios industriais), permite estabelecer um grande eixo de circulação que atravessa o terreno, reunindo suas partes e reestabelecendo sua coesão. Os níveis são multiplicados pelas diversas relações possíveis entre eles, criando um verdadeiro “terreno” artificial (dotado de uma complexidade de níveis, cotas e ligações entre os mesmos) acima do nível do solo.

Trata-se de um projeto com especial senso de relações entre volumetrias, mantendo um eixo central ladeado de blocos espelhados, que conferem ao conjunto elevado valor plástico.

Assim, tais blocos e eixos de circulação transformam a paisagem urbana, tornando a questão da circulação e dos estares o verdadeiro foco do projeto, ao invés do edifício por si só. Portanto,

de maneira muito simples, o projeto logra uma transformação do lugar através das construções, atuando simbolicamente no plano da geografia, pois, ao invés de realçar a aparição das construções como fatos em si (noção que remonta a tradição palladiana), realiza, através delas, uma nova e inusitada paisagem urbana. (WISNIK, 2000, p.52).

5.3 3ª Geração

5.3.1 Eduardo Souto de Moura

"(...) Souto Moura refundou a arquitectura moderna em Portugal e, agora, está a reinventá-la, com as dúvidas e complexidades que a vida para lá do "minimalismo" exhibe".

(José Figueira, 2004)

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura nasceu no Porto, em 25 de Julho de 1952. Formou-se no curso de Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto e na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. A influência de Álvaro Siza em sua carreira decorreu em grande parte devido à sua colaboração no ateliê de tal arquiteto, entre 1974 e 1979. Além de exercer sua profissão de arquiteto como profissional liberal, atuou como docente em diversas instituições. No período de 1981 a 1990 atuou como assistente do curso de Arquitectura da FAUP, instituição à qual regressou em 2003. Também foi professor convidado de outras instituições de ensino durante as décadas de 80 e 90: Faculdade de Arquitectura de Paris-Belleville (1988), escolas de Arquitectura de Harvard e de Dublin (1989), ETH de Zurich (entre 1990 e 1991) e Escola de Arquitectura de Lausanne (Professor Convidado em 1994). As referências em sua trajetória são múltiplas e incluem, além de Siza, Mies van der Rohe, Aldo Rossi, representantes da arte minimalista e das experiências californianas das décadas de 1950 e 1960 (informações obtidas segundo Gestão de Informação da Universidade do Porto). Em 2011, Souto de Moura tornou-se o segundo arquitecto português, depois de Siza Vieira (1992), a alcançar o Prêmio Pritzker de Arquitectura.

Ao se pensar em Eduardo Souto de Moura como um discípulo dos arquitetos que o precederam na chamada Escola do Porto (Fernando Távora e Álvaro Siza), percebe-se a problemática definição por trás dessa possível relação de influência, como é ressaltado por Luiz Trigueiros:

A afirmação da existência de uma relação do tipo Mestre/discípulo, em três gerações na chamada 'Escola do Porto' tem sido uma constante para Fernando Távora, Álvaro Siza e Souto de Moura que, no entanto sempre a negaram, com maior ou menor convicção, para antes valorizarem as suas diferenças e preferirem entender nessa sua capacidade de distanciamento o valor da sua contribuição. Nessa perspectiva admite-se apenas a condição de alunos que partilharam, em momentos diferentes, a contínua transformação da mesma estrutura académica ao longo de várias gerações e que, por via do seu trabalho, se tornaram agentes de evolução e de renovação do seu próprio ambiente cultural. (TRIGUEIROS, 2000, p. 7).

Entretanto, apesar disso, percebe-se claramente uma forte influência de Álvaro Siza na obra de Eduardo Souto de Moura, a qual foi responsável pela transmissão "de dois sinais distintos de referência; uma directa a partir do rigor e do exercício criativo do próprio Siza e outra indirecta a partir das influências e das reverências, do mesmo Siza, em relação a Fernando Távora". (TRIGUEIROS, 2000, p. 7). Mas se Távora aceita os sistemas tradicionais construtivos, considerados para ele como materiais e instrumentos com igual capacidade geradora de um certo valor operativo, Souto de Moura, entretanto, baseia-se muito mais em uma atitude crítica frente à materialidade de suas obras. Dessa forma,

a sequência de trabalhos que compõem o seu percurso deve ser entendida não por uma qualquer redução a vontades construtivas – a pedra, o aço etc., que são estas mas poderiam ser outros, e antes pela construção de um código de referências capaz de comunicar e de integrar 'emocionalmente' as suas obras no universo cultural a que pertencem. (TRIGUEIROS, 2000, p. 7).

Eduardo Souto de Moura, desenvolveu-se em meio a um período ímpar em Portugal, caracterizado pelo reconhecimento institucional da profissão do arquiteto – que assumiu um caráter de excepcionalidade neste país, o

que, segundo Antonio Angelillo, pode justificar os “traços de consistência e empirismo” (ANGELILLO, 2000, p. 9) presentes na obra de Souto de Moura – e pelo efeito de novidade que a arquitetura portuguesa representou, principalmente na década de 1980, despertando interesse mundial:

Trata-se duma geração de arquitectos, a sua, criada à sombra dos mestres que, na Escola do Porto como em toda a Europa a partir do final dos anos 50, estava, literalmente, dismantelando as certezas dogmáticas contidas nos princípios do Movimento Moderno, opondo aos grandes temas ideológicos do progresso tecnológico e social, a adesão à problemática das realidades locais. (ANGELILLO, p.10).

Devido à formação na Academia de Belas-Artes do Porto, Souto de Moura pôde assimilar a crítica aos CIAMs através da adoção de certos princípios norteadores da prática e do ensino de arquitetura naquela época em Portugal:

A delineação empírica e concreta da transformação do sítio, e uma leitura topográfica e antropológica dos princípios instaladores, foi, certamente, determinante, por longo tempo, na formação didáctica da Escola do Porto onde, por razões históricas, a arquitetura moderna foi praticada como forma de resistência aos grandes centros políticos, e também desenvolvida de modo autónomo em relação ao grande debate do pós-guerra na Europa. (ANGELILLO, 2000, p. 10).

Reafirmando essa posição crítica, o arquiteto busca uma linguagem sintética, o que, por sua vez, influenciará sua forma de entender o sítio, a paisagem e as condições topográficas do contexto onde atuará:

Do ambiente internacional daquela época, Souto de Moura colhe, sobretudo, os aspectos principais da relação entre arquitectura e contexto, aproximando-se das teorias sobre a simplicidade e sobre a redução da linguagem, pregadas por Grassi, ou da proposta da arquitectura como objetivo ambiental e ligada ao contexto de grande escala de Gregotti. (ANGELILLO, 2000, p. 12).

Neste sentido, sua obra desenvolve-se em meio às características do local, do sítio, utilizando-se das condições naturais e sociais existentes no contexto de determinado projeto como fatores fundamentais a seu desenvolvimento e execução, deslocando o valor atribuído ao objeto arquitetônico para o ambiente em que este está inscrito: “os projectos de Souto de Moura interpretam e tornam explícitos os princípios primários encerrados no contexto, ligando-se, profundamente, à situação específica. (...) o projecto constitui-se, em síntese, como ‘refundador’ do ambiente” (ANGELILLO, 2000, p. 14).

Pois é a partir

da sua perda de confiança no estruturalismo, isto é, da correspondência mecânica da análise no projecto, que vão sendo, antes, introduzidas, pouco a pouco, regras relacionais orientadas para pôr em evidência os sinais morfológicos e topográficos, por vezes mesmo secundários e fracos do contexto, mas determinantes na nova ordem conceptual, deste modo, cultivando a ideia do projecto como instrumento para dotar de qualidade pedaços específicos, fragmentos excepcionais da realidade. Por este motivo, Souto de Moura aceita trabalhar em todos os sítios, e com qualquer programa, na medida em que cada acção sua se torna ocasião para exprimir juízos sobre as características físicas e sobre as implicações culturais das pré-existências. (ANGELILLO, 2000, p. 14).

Nesta perspectiva, justifica-se a atuação de Souto de Moura em sítios diversos, com características marcantes, que ao invés de serem consideradas secundárias, determinam suas potencialidades. Dessa forma, as ruínas, os espaços degradados e os interstícios urbanos tornam-se alvo de projeto, como se percebe em projetos como a Residência em Baião e a Residência em Moledo.

Portanto, “o princípio instalador submete-se às razões da revelação dos vestígios, mesmo se mínimos, que geram

a paisagem” (ANGELILLO, 2000, p. 18). É justamente esta adoção do princípio do sítio como grande norteador do projeto que aproxima a obra de Souto de Moura da tradição projetual portuguesa: “A tentativa de estilhaçar o programa, recuperando os vestígios do já existente, de adaptar as necessidades construtivas às situações naturais excepcionais, de reinterpretar empiricamente as condições topográficas, é uma aproximação à tradição projectual portuguesa” (ANGELILLO, 2000, p. 16).

No que diz respeito à representação, sua obra também merece destaque especial. Souto de Moura reconhece no desenho o instrumento no qual se baseia a arquitetura, o que se percebe em croquis expressivos e perspectivas dotadas de um traço marcante, mas também de grande leveza, que ressaltam as características do lugar, com suas possibilidades de fruição pelo observador. Ainda referente ao desenho, destaca-se a frequente utilização do plano livre, que implica em uma maior flexibilidade, refletindo no fundo as condicionantes construtivas: “Com efeito, o carácter semiartesanal da construção em Portugal induz a diferenças notáveis entre a precisão do desenho a executar e a sua aproximada realização” (ANGELILLO, 2000, p. 18).

A grande quantidade de projetos residenciais alinha-o à tendência do estudo da arquitetura doméstica, considerada uma importante escola de experimentação para os arquitetos do Porto. Trata-se, portanto, de uma extensa pesquisa e análise a respeito de uma determinada tipologia habitacional, que encontra, apesar da simplicidade inicial, uma riqueza de temas, conferindo a projetos como a Casa em Miramar e a Casa em Alcanena valores plásticos e sensoriais muito interessantes.

Por fim, deve-se assinalar o valor dado ao pormenor, entendido como o “detentor dos segredos da qualidade do edifício” (ANGELILLO, 2000, p. 22). Nesta perspectiva encontra-se justamente a variedade de materiais empregados (associados também com a necessidade de diminuir os custos altíssimos dos acabamentos e do reboco), cada um explorado dentro de suas características construtivas e de suas propriedades perceptivas específicas: Souto de Moura procura “com efeito, a todo o custo, fazer emergir das suas obras a obstinada identidade dos materiais” (ANGELILLO, 2000, p. 22). Entretanto, a utilização de uma gama de materiais não depende para o arquiteto em questão unicamente de seus valores estéticos, mas decorre também de uma “correspondência a questões pragmáticas do lugar da construção” (ANGELILLO, 2000, p. 22). Utilizando-se de tal componente do projeto, Souto de Moura consegue evidenciar ainda mais questões presentes em todo seu processo de pensar a arquitetura, tais como a relação interior e exterior.

Seus projetos,

longe duma sua elaboração abstracta e teórica, têm, no fim de contas, como núcleo central de reflexão a contínua e consciente aderência às condições contextuais do país, o qual, mais do que outros, vive, neste momento de abertura europeia, a conflitualidade, entre o afirmar dos valores da inovação e a resistência dos da cultura tradicional precedente. E só nesta sensibilidade, penso, o seu trabalho é devedor às teorias regionalistas. (ANGELILLO, p.9).

É em meio a essas realidades locais, ou melhor em plena inter-relação com as mesmas, que Eduardo Souto de Moura desenvolverá suas obras de maior destaque, apropriando-se das características particulares do sítio, da relação com o entorno, para embasar toda a significação de suas obras.

Eduardo Souto de Moura confirma uma tradição, condicionada pelas especificidades topográficas de Portugal, de trabalhar em um meio físico bastante irregular, no qual o arquiteto busca, acima de tudo, não apenas impor sua construção à natureza, tomando as medidas necessárias para isso, mas sim construir em relação com a natureza, buscando alcançar os melhores pontos de concordância e intervenção entre as mesmas.

Para ele, o arquiteto assume papel decisivo na conformação espacial do mundo em que se vive, e, conseqüentemente, da vivência de toda a sociedade, que perpassa e convive diariamente com as decisões tomadas pelos arquitetos:

Qual é então o papel do arquitecto? Deve extrair a energia do lugar, estudá-lo para entender o que é que não está bem nesse lugar; para melhorá-lo deve acrescentar algo artificial a um lugar totalmente natural. Neste processo de transformação, podemos chegar a uma obra prima quando nos damos conta de que já não podemos tirar nada, que tudo se transformou para dar vida a um jogo de equilíbrios inesperados.(...) Para nós, arquitectos, (...) projectar em harmonia com a natureza significa simplesmente entender que elemento incomoda no contexto onde devemos operar. (MOURA, 2008, p. 74).

Souto de Moura, enfim, projeta a partir dos desafios, das dificuldades, entendidas como potencialidades e possibilidades para a prática arquitetônica: “A sua capacidade de se renovar, deixando-se arrastar também pelas novas dificuldades, assinala uma maturidade que certamente é devida à sua formação e à sua história como arquitecto” (DORIGATI, 2008, p. 7). Dessa forma, o sítio assume papel primordial, já que, a partir desta característica do arquiteto de enfrentar as especificidades de cada programa, de cada território, torna-se possível compreender profundamente as particularidades de cada projeto, no que se refere à paisagem, à topografia e à implantação. Em entrevista concedida à revista AU em dezembro de 2005, Souto de Moura explica-se:

O lugar é uma construção mental. Fisicamente ele não interessa. É como uma pintura, uma natureza morta. Na medida em que eu giro a casa porque acho a vista para a montanha mais bonita, estou a construir o sítio. A montanha está entrando na construção da casa. Tenho que entender as ausências de energia no local. A construção do projeto é a construção de algo positivo. O objetivo é parecer que, no fim, o objeto está ali e não poderia deixar de estar ali. Se tirar, o sítio poderia ficar pior. O local para o arquiteto é um instrumento, uma ferramenta. (MOURA, 2005).

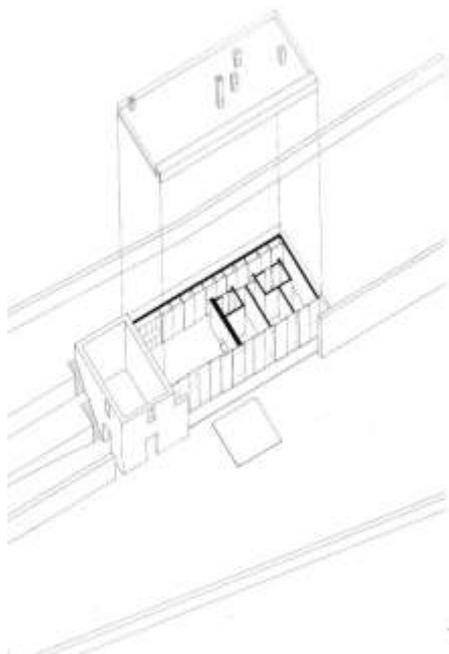
Por fim, ressaltando a qualidade presente na trajetória de Eduardo Souto de Moura como um todo, Antonio Angelillo sabiamente resume:

Existem, portanto, uma pluralidade de indícios que nos fazem relevar uma certa continuidade dos temas pesquisados em todas as obras de Souto de Moura, que são entendidas como demonstração de problemas sempre diversos. A estes se juntam novas e frutuosas pesquisas, relativas às novas condições construtivas e profissionais que caracterizam o rápido desenvolvimento que Portugal está a atravessar nestes últimos anos. Um corpo de obras densas de significados, que são, muitas vezes, resumidos e transmitidos pelo arquitecto, através da expressão de poucos e claros elementos, poucos sinais arquitectónicos, esboços essenciais e descrições concisas dos seus projectos. (ANGELILLO, 2000, p. 26).

Residência em Baião

Vale da Cerdeira, Baião

1990-1993



Projeção axonométrica

(ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA. *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti*. Milano: Skira editore, 1999. p. 90.)

O projeto desta residência partiu de uma determinação do cliente de recuperar uma ruína e abrigar um programa mínimo típico de uma casa de final de semana. A casa em si é um volume que parece enterrar-se no terreno a fim de dar destaque à ruína em si. Nesta, a terra foi escavada para de fato implantar a casa e integrá-la à natureza e às antigas ruínas: “A casa propriamente dita é uma caixa em betão envolvida por terra, mas aberta para o lado do rio, o Douro” (SOUTO MOURA, 2000, p. 150). O solo abre suas entranhas a uma obra que anseia pela pátina temporal.

Assim, a obra construída dilui-se ao olhar, integrando-se à paisagem, deixando em evidência o que veio antes dela mesma. A ruína em si torna-se uma espécie de jardim da própria residência, oferecendo uma vista privilegiada da paisagem, enquadrando o entorno através de suas discretas aberturas. Como que

para demarcar a laje superior da residência, foram dispostos pequenos blocos prismáticos na cobertura, sugerindo a realização de uma ação sobre a natureza, que busca integrar-se a ela, sem camuflar-se.

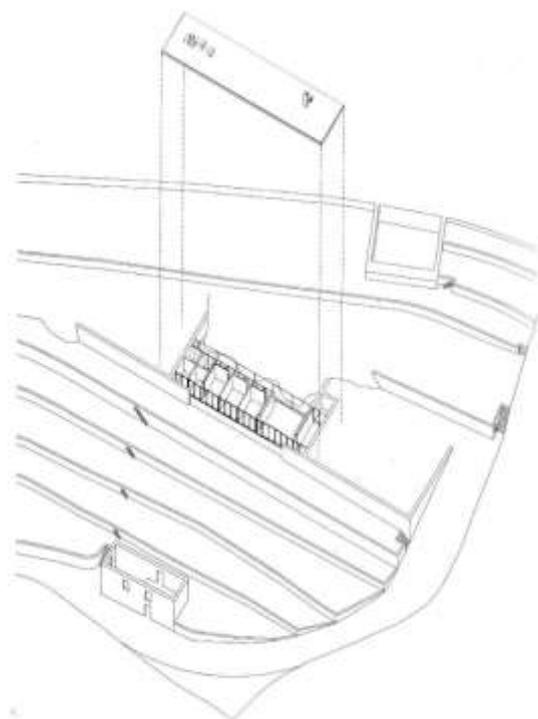
Junto à ruína, o terreno é trabalhado em patamares, que vencem o desnível e dão acesso à cobertura. Dessa forma, a ruína não abriga uma função nova, mas mantém a possibilidade de ser percorrida, explorada, enquanto local que se abre à paisagem e ao entorno, ressaltando a sensação de continuidade.

Em convívio harmônico com os muros de pedras da ruína, as esquadrias de vidro espelhado definem o recinto interior, marcando as diferenças de materiais e épocas.

Residência em Moledo

1991-1998

Moledo do Minho, Caminha, Portugal.



Projeção axonométrica

(ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA.

Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti. Milano: Skira editore, 1999. p. 94.)

Este projeto pode ser considerado, na trajetória de Eduardo Souto de Moura, o mais afeito à noção de arquitetura relacionada com a topografia e com a paisagem, temática desta pesquisa. Explorando os socalcos tão característicos da região do Douro, a Casa em Moledo, inscreve-se no terreno modificado, associada a arrimos e patamares, logo acima de uma construção antiga. Subterrânea, reduz sua presença na paisagem à linha da cobertura, que, avistada de cima, paira como uma plataforma sobre o rochedo, destacada do solo. A inserção discreta na paisagem envolve uma operação abstrata e artificial. Sensível à declividade, à formação geológica e à paisagem, ambientada no sítio, a obra acentua a percepção de tais condições, vinculando-se aos vestígios de uma paisagem remota.

Aprofundando o que foi experimentado na Residência Baião, este projeto constitui uma verdadeira moldura para a paisagem, enquadrando-a com sua cobertura, a qual se destaca ainda mais como um objeto autônomo, que ao mesmo tempo modifica e recria o espaço

em que está inserido. A cobertura parece ter caído do céu, sendo conformada pelo rochedo que a impede de aproximar-se ainda mais do solo. Assim, surgem espaços vazios entre a laje de cobertura e as rochas, reforçando ainda mais uma ação que busca adaptar-se às condições espaciais preexistentes, percebendo nestas não uma série de limitações, mas amplas potencialidades.

Com este objetivo percebe-se também a cuidadosa concepção do projeto, que em uma de suas faces enfrenta o muro de pedras deixando uma pequena distância entre os dois, suficiente para separar a construção do terreno, ao mesmo tempo em que acentua a sensação de se estar em uma casa incrustada no rochedo. Utilizam esquadrias de vidro espelhado, que possibilitam uma replicação da imagem das pedras no exterior, produzindo, em quem caminha entre as rochas e a casa, uma sensação de estar percorrendo uma fresta no meio de um rochedo.

O grande declive foi trabalhado com muros de contenção em pedras, que delimitam os diversos patamares, além das escadas que gradativamente descem em direção a outra construção, uma casa antiga, que através de tais operações de reconstrução da encosta com paredes e patamares, passou a integrar novamente a paisagem, enquanto continuidade da nova residência construída.

Dessa forma, conformou-se todo um caminho percorrível e habitável entre os pavimentos que abrigam os blocos construídos. Enfim, o projeto parte de um claro entendimento do lugar enquanto instância a ser descoberta e modificada aos poucos, com ações concisas e determinantes. Em tal obra, Souto de Moura encontra no lugar, no contexto do projeto, as possibilidades que podem atender às suas ideias, ao que ele procura conformar em tal território:

Para Eduardo Souto de Moura, o contexto representa aquela entidade onde os materiais e os espaços entram em contacto e se comparam com o próprio lugar mental. (...) Como frequentemente ocorre, ele encontra sempre o que procura. Um lugar, no fundo (...) envia respostas ambíguas que abrem sempre muitas possibilidades onde o intérprete já sabe o que quer. (DORIGATI, 2008, p. 91).

Sua forma de intervenção, primeiramente desenhando, delimitando os patamares e pensando a edificação em conjunto com este projeto do terreno propriamente dito, baseia-se igualmente em uma ideia de obra que se conforma de acordo com as especificidades do lugar, como percebe-se igualmente, nos outros dois expoentes portugueses aqui estudados. A obra decorre, portanto, de uma organização formal do espaço e da própria topografia, na qual a estrutura serve às intenções formais e às possibilidades de experimentações sensitivas do arquiteto. Não parece que o profissional partiu de uma forma pré-estabelecida e então observou as condições locais, mas que tais etapas foram realizadas em conjunto, imprimindo uma naturalidade ao projeto.

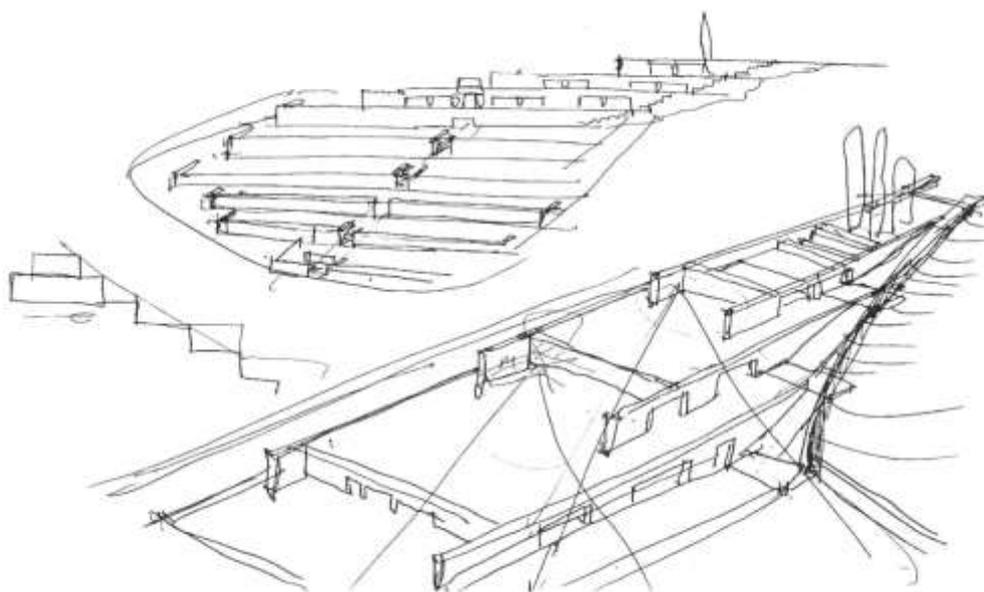
O arquiteto, dessa forma, abdica de uma construção autônoma, enquanto objeto arquitetônico isolado, grandioso e independente, para compor uma paisagem arquitetônica, fruto da cuidadosa e sutil intervenção em um espaço já conformado, que carrega inúmeras relações com a paisagem circundante e com a sua própria história. Como Marie Clement afirma, a respeito desse projeto: “O prédio desaparece em sua geografia específica, mesmo que a topografia tenha sido modificada artificialmente em um esforço hercúleo (...) É neste gesto que a experiência primordial do homem está inscrita: encontrar um lugar para abrigar-se, encontrar uma parede para configurar seu lar” (CLEMENT, 1999, p. 13, tradução nossa)¹¹.

¹¹ “The building disappear in that specific geography even if topograph has been artificially modified in a herculean effort (...). It is in this gesture that man’s primordial experience is inscribed: finding a place to shelter himself, finding a wall to set up his hearth” (CLEMENT, 1999, p. 13).

Residência Bom Jesus II

Braga, Portugal

1996-2007



Croqui

(EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*. Madri, n. 146, 2009. p. 50.)

Implantada em uma colina e orientada para a cidade de Braga, esta residência, assim como a Residência em Moledo e a Residência em Baião, assume um valor ímpar em relação à paisagem, ao compor com ela, enquadrá-la e funcionar como sua extensão.

Devido ao grande declive do terreno optou-se por não concentrar a construção no topo da colina, mas fragmentar a construção em níveis, de modo a ocupar a colina e aproveitar sua inclinação. A edificação foi disposta em cinco patamares, conformados por muros de contenção em concreto armado. Nota-se nesta ação uma preocupação com as condições topográficas, índices de um determinado partido do projeto, contribuindo para uma construção mais racional e melhor ambientada no sítio.

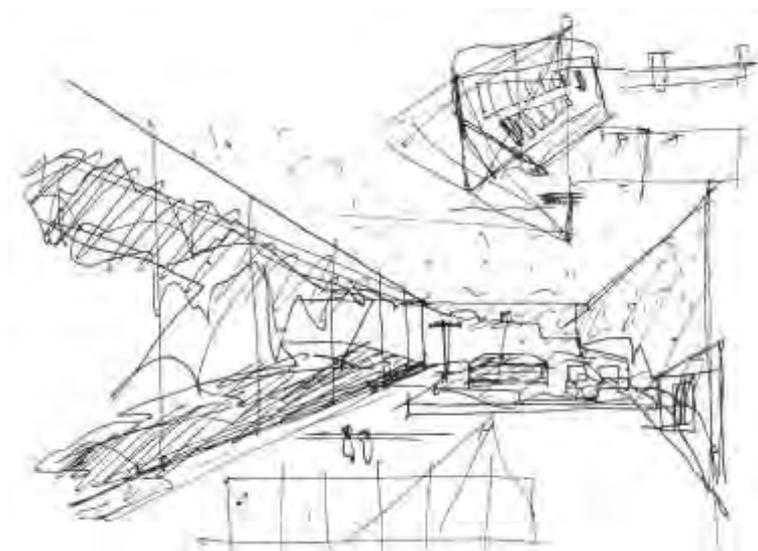
A cada patamar foi destinada uma função: pomar, piscina, cômodos sociais, cômodos privativos/dormitórios, bosque, respectivamente, do inferior ao superior. Assim, o patamar superior do bosque, parece reintegrar-se à colina, remetendo à sua configuração original, da mesma forma em que a setorização do programa em patamares procura respeitar a topografia preexistente e assimilá-la. De maneira análoga, a laje do pavimento inferior se torna o jardim; o terraço do pavimento superior radicaliza e atualiza a temática do teto jardim, em busca da conformação de espaços nos quais se persegue a máxima percepção do entorno.

Paisagem e obra construída parecem reintegrar-se, criando uma continuidade de espaços que não mais podem ser classificados como um ou outro, mas como uma unidade, fruto da ação humana em conjunção com a natureza.

Igreja da Misericórdia

Milheirós, Maia, Portugal

1998



Croqui

(EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005. p. 188.)

Concebida mais ou menos na mesma época do projeto do Estádio de Braga, esta Igreja também aborda o tema da incorporação de uma construção em uma pedra. Constituída basicamente de três muros de concreto que, conjuntamente com o muro de pedra em diagonal conformam uma ambiência com certo recolhimento, também se abre, em uma face, para a paisagem. A forma como tais superfícies se encontram, deixando passar luz pelas frestas e possibilitando uma iluminação natural discreta, despertam a sensação de ser parte de algo maior, como se no interior da pequena Igreja fosse possível se comunicar com o exterior.

As paredes de concreto conformam um volume prismático, que, devido à inclinação das mesmas, passa a sensação de uma construção dinâmica, que aparenta ter recebido essa inclinação pela força mesmo da gravidade que a confronta com o rochedo.

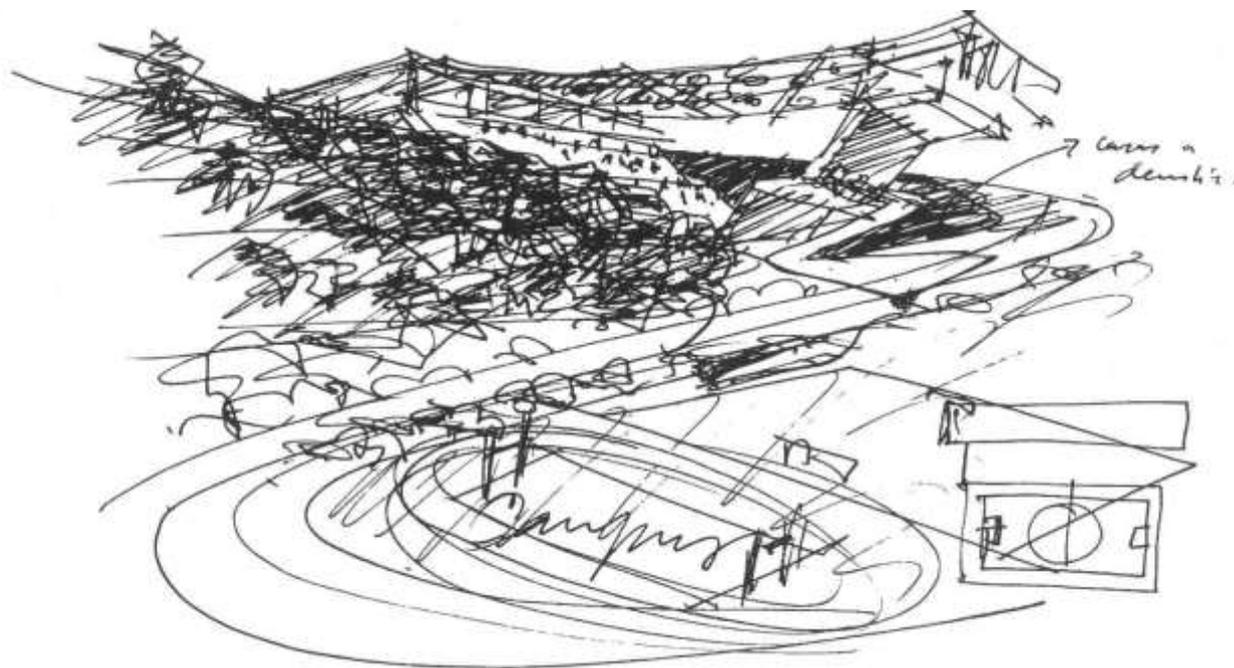
O acesso, orientado à oeste, efetua-se através de uma rampa em curva, pontuada por quatorze pedras que retomam, de certa forma, as estações da Via Cruz. Percebe-se assim, ações projetuais que buscam acima de tudo causar sensações, promover o recolhimento e a reflexão, pois a arquitetura só pode produzir emoções depois de construída, depois de ter oferecido sua presença, que talvez seja a única exigência possível para um projeto.

Neste trabalho, nota-se a apropriação dos valores do lugar, da paisagem, enquanto enaltecedores das qualidades inerentes à arquitetura religiosa, possibilitando ao usuário uma relação de proximidade com a natureza, com os rochedos nos quais a capela está localizada e com a totalidade do espaço circundante.

Estádio de Braga

Monte Castro, Braga, Portugal

2000-2003.



Croqui

(EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005. p. 160.)

Situado no Parque Esportivo de Dume, na ladeira norte do Monte Castro, o Estádio de Braga foi implantado de forma a evitar a criação de uma barreira ao fluxo natural da água em meio ao vale. Com este objetivo, a alternativa foi deslocar a implantação para oeste, contra a colina, fazendo com que o Estádio ficasse encravado na topografia, como um anfiteatro romano. Dessa forma, através do deslocamento da implantação originalmente imaginada, o arquiteto conseguiu agregar em sua obra uma relação entre uma pedreira abandonada e a própria estrutura em concreto do estádio:

(...) comecei a inspecionar o lugar e dei-me conta de que era muito mais interessante transladar o estádio para a parte alta da montanha, para que estivesse perto de uma pedreira abandonada. Na realidade, os cortes da pedra da pedreira sugeriam-me conferir uma continuidade entre a pedra e o betão. Era como pensar em tirar a pedra e colocá-la sob uma nova forma. Era necessário entender onde começava o artefacto e onde acabava a natureza. (MOURA, 2008, p. 45).

Determinou-se que apenas duas de suas laterais fossem ocupadas por fileiras de assentos, que demarcam com degraus o desenvolvimento vertical do projeto (ao todo, uma altura de 40m), fazendo com que seu formato externo refletisse a inclinação das arquibancadas.

Diante da monumentalidade do projeto, que muito difere da escala das inúmeras casas que projetou durante sua trajetória, Souto de Moura não posiciona-se como detentor de conhecimentos a priori, mas sim, compreende-se enquanto aluno, que aprenderá com tal experiência e buscará encontrar as melhores soluções para o projeto: “Passei da pequena à grande escala como o faria um estudante que enfrenta um novo projecto, com as mesmas debilidades e a mesma falta de experiência. (...) Por isso era necessário, como sempre, voltar ao lugar e controlar as distâncias, as alturas, e as medidas dos diferentes espaços.” (MOURA, 2008, p. 66).

A cobertura, concebida inicialmente como uma superfície ininterrupta que perpassava o Estádio (vide Pavilhão de

Portugal da Exposição Mundial de 1998, obra de Álvaro Siza), aos poucos adquire maior transparência, recobrando com lajes de concreto apenas as arquibancadas, enquanto no restante do Estádio mantém-se vazada, revelando a estrutura composta de cabos de aço. Em conferência pública pronunciada na Faculdade de Arquitectura e Sociedade do Politécnico de Milão em 2005, Souto de Moura pronuncia-se: “Ao longe, e graças à sua posição refundida em relação à cota do terreno, as coberturas do estádio parecem placas tectónicas sacudidas por um terramoto” (MOURA, 2008, p. 53).

Por meio da implantação, o arquiteto reserva um espaço destinado ao estacionamento e acesso, que ocorre a partir das cotas mais altas do vale. A própria declividade da arquibancada permite que o campo fique localizado em uma cota mais baixa, de modo que o interior do estádio não assume uma relação interior/exterior tão demarcada, mantendo-se aberto à paisagem, revelando os vestígios de seu processo projetual, pautado essencialmente pela consideração das condições topográficas e hidrográficas, que, por sua vez, determinaram a implantação e a forma do Estádio.

5.3.2 Marcos Acayaba

“(...) Um dos principais atributos de sua arquitetura é a diversidade”.

(WISNIK, 2007, p.13)

Nascido em São Paulo em 1944, estudou na FAU-USP, onde conviveu com professores como Vilanova Artigas, Flávio Motta, Flávio Império, Nestor Goulart Reis Filho e Rodrigo Lefèvre, que contribuíram de forma fundamental para sua formação.

Atento ao vínculo do arquiteto com a cidade (legado de Anhaia Mello) e a lição da arquitetura moderna brasileira, uma lição criadora deixada por Artigas, Marcos Acayaba ultrapassa a categoria de mero seguidor de tais teses, pois sua trajetória arquitetônica não pode ser explicada somente por elas. Segundo Julio Roberto Katinsky,

é sua trajetória, sua inventividade e sua postura perante a cidade, que nos permite discernir aqueles fundamentos pressupostos: basta percorrer sua obra e verificar suas contribuições em estruturas de concreto (Residência Milan), ou metálicas (Coliseum), ou recentemente com madeira (Residência Hélio Olga ou Residência Ricardo Baeta). Mas o que mais impressiona, em qualquer situação, é sua espontânea e fluente inventividade. Quase como uma borboleta pousando numa folha, sem (para nós) esforço. (KATINSKY, 2007, p. 7).

O percurso de Acayaba demonstra a fidelidade ao projeto moderno, o qual, segundo Ignasi de Solà-Morales envolve uma dualidade entre a racionalidade técnica e as intenções e sensibilidade com a qual o arquiteto busca entender a sociedade. Dessa forma, sua obra exhibe uma beleza decorrente da própria estrutura, intrínseca a ela. A estrutura e o processo construtivo assumem papel fundamental para as gerações contemporâneas à sua formação:

Tenho desenvolvido projetos nos quais a preocupação com a construção, seus processos de produção e sua manutenção são determinantes, como também a geografia específica do local da obra. Assim, livres de questões de estilo, as formas das minhas construções, quase sempre novas, resultam de processos de análise rigorosos de condições específicas. E, porque tanto o respeito à natureza do lugar, quanto o emprego correto dos materiais e da energia necessária para a produção, uso e manutenção são determinantes, os projetos resultam ecológicos. Com o mínimo de meios, procuro sempre atingir a maior eficiência, conforto e como consequência, a beleza. Onde nada sobra, onde nada falta. (Acayaba, In: SEGAWA, 2007, p. 9).

Influenciado pelo ideário de Vilanova Artigas, Acayaba soube executar em suas obras a ideia de projeto, enquanto “desígnio, intento, como demonstração de soberania, e o desenho como um instrumento de emancipação política e ideológica” (SEGAWA, 2007, p. 9), pois o projeto moderno não deveria se limitar à noção de composição, como mera reunião e combinação das partes em um todo:

No panorama paulista dos anos 1960, no limiar da reforma do ensino da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), não mais se ensinou a composição, mas se tentou ensinar o projeto. A busca de uma forma forte, em que há uma estreita articulação entre as partes, numa organização que persegue uma unidade e uma estabilidade. Somente num ambiente impregnado de ricas diferenças e divergências intelectuais se poderia cultivar tal pretensão – como o que Marcos Acayaba

vivenciou como estudante e jovem profissional. (SEGAWA, 2007, p. 10).

Sua obra, como já dito, dependeu muito do contexto em que se deu sua formação, em especial a graduação da FAU-USP entre os anos de 1964 e 1969, marcados pela reforma curricular da faculdade, da cassação dos professores Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, por um “período extremamente fecundo na história brasileira recente, sobretudo no âmbito cultural (...) em que se combinaram explosivamente agitações políticas, militância estudantil, festivais de música popular, contracultura, existencialismo, diluição dos limites entre arte e vida etc.” (WISNIK, 2007, p. 14) e por fim, em 1969 pela mudança das instalações da faculdade para a Cidade Universitária. Em meio a esse contexto, percebe-se na obra de Acayaba,

uma versatilidade própria de um momento de transição. Nota-se, nela, a presença de um espectro amplo de referências sobrepostas, abstraídas, em alguns casos, dos dogmas que as acompanhavam originalmente. (...) O trabalho de Acayaba (...) destaca-se na geração pela capacidade de mobilizar esse caldo de influências em direção a sínteses pessoais, autorais, fazendo convergir uma disciplina de racionalização construtiva e uma poética. (WISNIK, 2007, p. 14).

Sua obra nutriu-se de um vasto repertório de projetos realizados por inúmeros arquitetos brasileiros e estrangeiros, que contribuíram pra que sua arquitetura fosse marcada pelo atributo da diversidade,

qualidade que está intimamente ligada à liberdade, isto é, à capacidade de não se deixar enredar nem por esquemas formais mecânicos e preconcebidos, nem por compromissos rígidos com o uso de determinados materiais e sistemas construtivos, tampouco por vinculações extrínsecas e restritivas. (WISNIK, 2007, p. 13).

Assim, sua concepção de processo de projeto em arquitetura não se apresenta como um “receituário de formas, mas como raciocínios diante de um programa, um terreno, um cliente” (WISNIK, 2007, p. 15).

A respeito da trajetória do arquiteto, Guilherme Wisnik resume: “a ação projetual de Acayaba funde o raciocínio da montagem de componentes (a articulação de peças pré-fabricadas) com o princípio unitário do partido estrutural e da forma plástica – este último, na linha direta de Affonso Eduardo Reidy, Niemeyer e Artigas” (WISNIK, 2007, p. 21).

E se a época em que Acayaba desenvolveu sua carreira diferia da de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha no tocante ao tipo de encomendas e programas, ele soube então desenvolver uma trajetória consistente no projeto de residências unifamiliares, atingindo alto grau de experimentação e aprofundando seus conhecimentos em determinadas técnicas construtivas:

Na obra de Acayaba, as casas desempenham um papel central. O que revela uma situação dúbia, já que, se por um lado, o programa da residência unifamiliar é um campo de experimentação clássico da linguagem do arquiteto – como, talvez, o soneto para a poesia –, por outro, revela um encurtamento de perspectivas na atuação profissional, o que é um traço marcante de época, inaugurado em sua geração e perpetuado até os dias de hoje. (...) Acayaba faz parte de uma geração que desenvolveu sua carreira apartada das grandes encomendas públicas e privadas. (WISNIK, 2007, p. 15).

Portanto, é importante ressaltar o grande interesse e cuidado que Acayaba dedicou à tipologia residencial unifamiliar, com inúmeros projetos de casas de altíssima qualidade, até mesmo devido a uma perspectiva nacional de encolhimento da atuação profissional do arquiteto por volta dos anos 1970.

O que predomina na obra de Acayaba é uma preocupação com a construtibilidade de suas obras, comprometendo-se rigidamente, dessa forma, com o uso de determinados materiais associados a seus sistemas construtivos específicos. Outra constante é a preocupação com os valores do lugar, enquanto elementos determinantes da concepção do projeto, que em Acayaba, apresenta altos graus de liberdade estética e poética. Assim, na geração de casas em pré-fabricados de madeira, o arquiteto apropriou-se de uma condição da topografia ou das características do entorno –

como a presença de árvores na casa Baeta – para determinar a forma, que por sua vez, foi possibilitada e pensada conjuntamente com a técnica construtiva escolhida. Em página do site do arquiteto em questão, ele próprio define sua filosofia de trabalho:

Nos meus projetos, ao mesmo tempo em que interpreto o programa do cliente, procuro analisar as características do local onde vai ser realizada a obra, a topografia, o solo, a paisagem, o clima, a acessibilidade para o fornecimento de materiais, e a qualidade da mão de obra disponível. A partir dessa análise, procuro identificar a melhor estratégia para a realização da obra. Assumo então a estratégia de obra, onde o processo de produção é fundamental, como uma referência, uma bússola, que vai orientar a concepção e o desenvolvimento do projeto. (<<http://www.marcosacayaba.arq.br/simple.filosofia.chain>>).

Apontado nesta pesquisa como um arquiteto participante da Escola Paulista, vale ressaltar que tal classificação deve-se muito mais devido a uma gama de referências e princípios orientadores comuns do que à aplicação de um mero “estilo”, conforme a argumentação de Guilherme Wisnik:

Em linhas gerais, se o brutalismo da ‘escola paulista’, alinhado ao projeto político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), se preocupava em estabelecer um padrão generalizável para o desenvolvimento infraestrutural do país, baseado na indústria do concreto e nas obras de grande porte, a arquitetura que mal ou bem se construiu no Brasil nos anos 1980 – sem ‘escola’, orientação ideológica predominante ou coesão de grupo – voltou a pensar soluções particularizadas, a valorizar construções em menor escala e a fazer uso mais heteróclito dos materiais. (WISNIK, 2007, p. 17).

Deste modo, justifica-se a fase mais recente de sua produção, caracterizada pelo uso da madeira industrializada a partir de 1980, assinalando uma nova realidade: “um sistema industrializado, com grande precisão de acabamento, facilidade de transporte e montagem e com um preço acessível para obras de pequeno e médio porte, diferentemente do que ocorre nos casos do concreto armado e do aço no Brasil” (WISNIK, 2007, p. 17), somadas às vantagens da flexibilização do desenho devido à industrialização das peças.

Justamente nesta fase recente, percebe-se na obra de Acayaba uma retomada dos valores do sítio, da paisagem e da topografia enquanto componentes determinantes no projeto, o que anteriormente havia sido explorado em especial na Residência Milan. Com os projetos da Residência Hélio Olga, Residência Baeta e Residência Marcos Acayaba, a estrutura busca vencer as condições adversas suscitadas pela topografia de altíssima declividade. Entretanto, através de uma arquitetura que é a própria estrutura, obra e sítio fundem-se, garantindo uma relação indissociável entre natureza e construção. Assim, percebe-se as intenções do arquiteto por detrás da geometria que determina a forma de tais projetos:

(...) se tomamos as plantas rigorosamente moduladas em triângulos ou hexágonos de Acayaba e as estruturas ramificadas ‘em árvore’ do seu Protótipo (1993), em madeira, por exemplo, vemos que a mesma crença na geometria – em paralelo a outros arquitetos citados, como Piano, Mucutt e Foster – almeja construir uma autonomia nova, em segundo grau: a independência mecânica do objeto no espaço. Econômico, eficiente e indeformável. (WISNIK, 2007, p. 21).

Por fim, Wisnik resume:

A obra de Marcos Acayaba destaca-se como uma das mais consistentes no cenário da arquitetura brasileira contemporânea. O seu aparecimento continuado em inúmeras publicações estrangeiras – normalmente associado ao contexto atual de ‘arquiteturas sustentáveis’ e atentas às particularidades do entorno- assim como as premiações que tem recebido atestam essa qualidade e dão a medida da sua importância. (...) Mas é claro que a divulgação e o reconhecimento da obra de Acayaba não representam um valor em si. Eles são, antes, índices de um valor que reside na própria obra, em sua capacidade de ter conseguido afirmar-se construtivamente em anos de crise. (WISNIK, 2007, p. 13).

Residência Milan

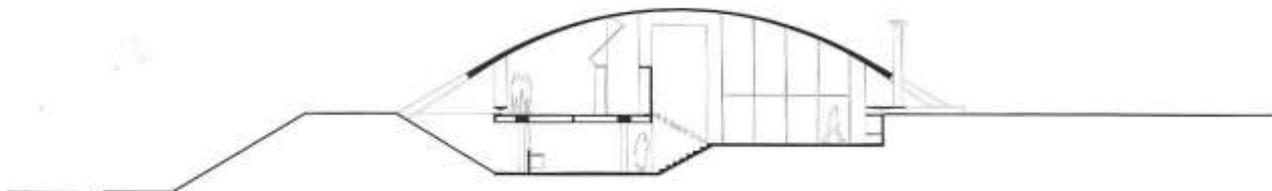
Local: Cidade Jardim, São Paulo-SP

Ano do projeto: 1972

Ano da construção: 1972-75

Arquitetos: Marcos Acayaba e Marlene Milan Acayaba

Projeto Estrutural: Yukio Ogata e Ugo Tedeschi



Corte

(ACAYABA, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 48.)

Considerada sua obra inaugural, que como tal, “tem as características de um projeto de juventude, em que a radicalidade intransigente das soluções percorre todos os elementos da obra: a plasticidade da cobertura, a generosidade espacial, a independência dos planos construídos, a rudeza dos acabamentos etc.” (WISNIK, 2007, p. 18). Entretanto, já condensa uma tradição pregressa, marcada pela influência de grandes representantes da arquitetura brasileira da época. Pode ser considerada a obra de maior relevância de Marcos Acayaba no que diz respeito ao tema da presente pesquisa, devido ao tratamento dado à topografia, com a utilização de meios níveis a fim de setorizar o programa e definir formas diferenciadas de qualificar a relação entre os espaços internos e externos com a paisagem.

A Residência Milan, assenta-se sobre um embasamento formado por taludes e patamares a meio-nível, observando a proposta paulista típica dos anos 1960 e 1970 de criar espaços contínuos, únicos, que aliada a um terreno remodelado estimula ainda mais a diversificação dos percursos, vistas e ambientes. Enfim, uma obra que é coletânea de influências, combinadas com radicalidade: Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império (grandes abóbadas), Oscar Niemeyer (formas fluidas e generosas), Artigas (“tema da ‘grande cobertura’, sob a qual se organizam livremente volumes construídos, em um espaço contínuo – princípio gerador do próprio edifício da FAU, por exemplo” (WISNIK, 2007, p. 18) e o programa projetual distribuído em setores -vide Residência Olga Baeta).

O projeto busca articular em si uma relação próxima entre interior e exterior, edificação e terreno, construção e preexistência. A grande casca de concreto abriga um programa estruturado por níveis, sejam os do terreno ou da laje intermediária, que formam uma topografia artificial. A laje

sobre pilotis, é uma bandeja que se prolonga para o jardim, encontrando a cota alta do terreno. Nesta, os planos contínuos de bancadas dos quartos e banheiros se transformam em extensos bancos-parapeito que avançam pelo pátio elevado, acentuando a expansividade planar dos eixos que organizam sua planta e, em consequência, a infinitude da forma. (WISNIK, 2007, p. 18).

Enfim, trata-se de uma “sucessão de planos defasados e sobrepostos” (WISNIK, 2007, p. 18). Constitui-se como um espaço contínuo, na qual todos seus elementos constitutivos buscam ressaltar a fluidez, a dinâmica de acessos e percursos, interior e exterior: “Na Residência Milan, as torres hidráulicas não tocam a casca, e a galeria superior de quartos é vedada por painéis basculantes, que não chegam a obstruir o espaço e a circulação de ar. O piso uniforme, de ladrilho hidráulico, integra os espaços internos e externos.” (WISNIK, 2007, p. 18).

Segundo o memorial de projeto disponível no site do referido arquiteto, é perceptível que a distribuição do programa em níveis constitui o próprio partido do projeto, servindo como referência à própria descrição do mesmo:

O terreno grande teve seu desnível original trabalhado em três níveis, ensejando uma melhor distribuição dos espaços sem isolá-los visualmente. A cobertura, casca de concreto em arco com as extremidades apoiadas no jardim, abriga os espaços internos garantindo a vista em toda a volta. Atravessando o espaço coberto pelo arco, meio nível acima da sala/estúdio e da piscina, uma laje plana linear sustenta o piso dos dormitórios e cobre os serviços e o estacionamento. Na área central, no desnível, duas torres de concreto apoiam as caixas d'água e contêm os banheiros em dois níveis (dormitórios e serviços).

No nível superior, os dormitórios alinhados separam-se da circulação através de bandeiras basculantes e portas corrediças de madeira. Nas extremidades da circulação, portas basculantes de ferro comunicam a área íntima com o exterior. Deste nível, desce-se para a sala/estúdio, onde a continuidade do ladrilho hidráulico interna e externamente integra a sala com a varanda e a piscina. No nível inferior, o bloco dos serviços e o bloco dos empregados definem os espaços abertos do estacionamento e da sala de jantar.

(<<http://www.marcosacayaba.arq.br/lista.projeto.chain?id=2>>).

A Residência Milan, devido à atenção especial aos níveis variados, constituiu, por fim, um espaço permeável, permitindo uma circulação contínua por caminhos diversos. Assim, a convivência na residência, que se acomoda no espaço gerado pela terraplenagem, parece estar acolhida por um desnível do terreno, conferindo-lhe um ar de intimidade e privacidade e compondo com o mesmo uma condição adequada para alojar esta casca que parece se abater em contato com o terreno, para não impor sua forma em arco como algo absoluto e superior, mas como uma dimensão que dialoga com o lugar em que se insere.

Residência Jander Köu

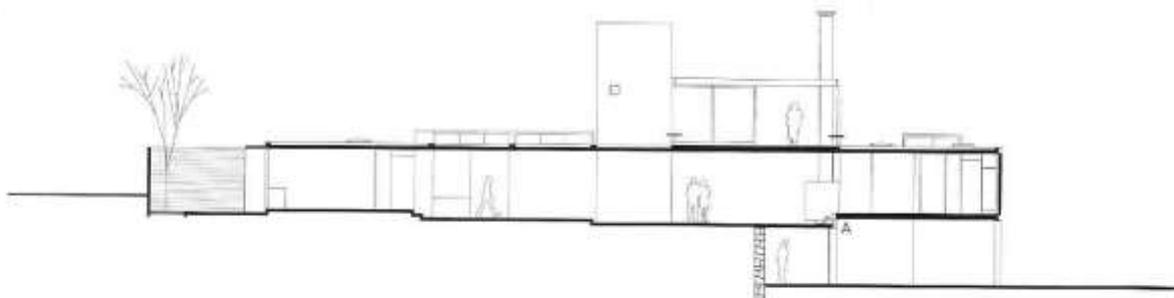
Local: Alphaville, Barueri-SP

Ano do projeto: 1981

Ano da construção: 1981-82

Arquiteto: Marcos Acayaba

Projeto estrutural: Antônio J. Martins e Aiello G.A. Neto



Corte

(ACAYABA, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 102.)

Além de radicalizar a referência indicada pelos clientes, o terraço da Koerfer House de Marcel Breuer, ao elaborar o projeto desta residência Acayaba baseia-se também em outras obras de Breuer, como a Stillman House II, que inspira a planta em “U”, com duas alas de dormitórios opostas, ligadas pelo bloco de serviços com acesso direto à rua: “A ‘geografia’ do terreno (topografia, orientação, ventos dominantes e paisagem) me levou a pensar na organização do programa de forma linear, numa planta em ‘L’ ou ‘U’, criando um pátio voltado para o norte, a melhor vista, e protegido do vento sul” (ACAYABA, 2007, p. 100). Paralelo ao bloco de serviços, há um salão voltado para o terraço e para o pátio descoberto.

A obra não apresenta um volume regular, utilizando-se de técnicas e materiais diversos, em consonância com a diversidade funcional, espacial e volumétrica. Dessa forma, no embasamento foram utilizados muros de pedra, na ala apoiada diretamente no terreno optou-se por lajes pré-fabricadas e alvenaria de tijolos; onde os vãos eram maiores, utilizou-se pilares e vigas de aço com fechamento em tijolos à vista.

A topografia foi pensada de modo a proporcionar dois pavimentos. O inferior abriga um jardim, a garagem e o acesso à área de serviço, enquanto o térreo contém as áreas de serviço, privativa e social, o terraço e o pátio descoberto. Como o próprio arquiteto afirma, “o terreno com um declive suave foi trabalhado em patamares definidos por arrimos de pedra” (ACAYABA, 2007, p. 100). Os arrimos demarcam o espaço, definindo claramente as operações topográficas realizadas e usos atribuídos a cada área.

Por fim, pode-se ressaltar neste projeto a sensibilidade do arquiteto em relação à paisagem, construída através de operações sutis que marcam o espaço, setorizando o programa e definindo fluxos e fixos, propriedade aprofundada em projetos posteriores como na Residência Hélio Olga.

Residência Hélio Olga

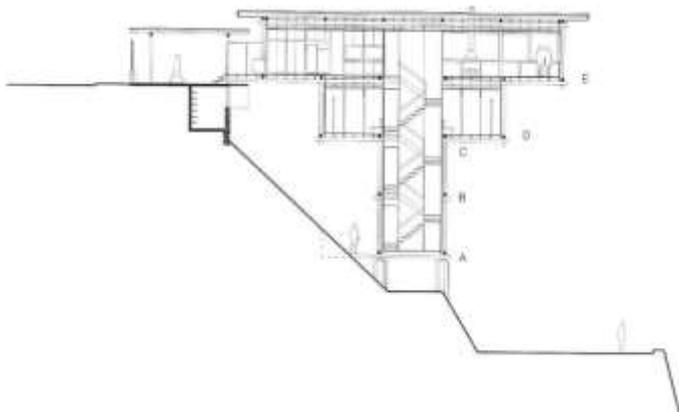
Local: Jardim Vitória Régia, São Paulo, SP

Ano do projeto: 1987

Ano da construção: 1987-90

Arquitetos: Marcos Acayaba e Mauro Halluli

Projeto estrutural: [concreto] Zaclis Salvoni [madeira] Hélio Olga de Souza Jr.



Corte longitudinal

(ACAYABA, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 178.)

A partir desta obra, Acayaba amplia as possibilidades expressivas, com a adoção da madeira industrializada, que “permitiu ao arquiteto realizar plenamente o ideal de leveza perseguido por sua arquitetura, desafiando a gravidade mediante grandes tabuleiros articulados e em balanço” (WISNIK, 2007, p. 19). Além disso, o uso de tal

material aparece como uma opção coerente com a recente preocupação de empregar materiais sustentáveis e renováveis na construção civil. Entretanto, desenvolve uma linguagem distinta do uso tradicional da madeira praticado historicamente no Brasil ao ser baseada em uma serialização industrial sofisticada.

A Residência Hélio Olga emprega uma estrutura de madeira modulada e padronizada segundo uma concepção orgânica da arquitetura, composta por células que podem ser rearranjadas de formas diferentes, atendendo a propósitos distintos. Assim, partindo do módulo estrutural de 3,30mx3,30m, tal projeto ensaiou a “adequação do uso da tecnologia industrial de construção em madeira em terrenos de grande declividade” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 320).

Segundo Guilherme Wisnik, tal projeto consiste em “(...) uma estrutura de módulos industrializados de madeira, e uma volumetria leve que se alça vertiginosamente sobre um térreo muito íngreme, traduzindo, deste modo a ênfase estrutural da escola paulista em outra linguagem construtiva mas compatível com a escala do tipo de atribuições mais frequente no país” (WISNIK, 2012, p. 21, tradução nossa).¹²

Em um terreno de 900 m² e com declividade extremamente acentuada, que dificilmente poderia ser contornada com muros de arrimo e nivelamentos, Acayaba propôs uma implantação que justamente reconhecia nas dificuldades um grande potencial. A implantação perpendicular à rua (em cota mais alta), “como uma ponte que se lança no vazio” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 320), permitiria, entre outros fatores como melhores condições de insolação, estabelecer uma relação franca com o terreno, assumindo suas condições topográficas e trabalhando com elas:

O princípio de renovação surgido no desenho da Residência Hélio Olga decorre de um feliz encontro entre o domínio dessas variáveis e as condições atípicas e problemáticas do terreno: um solo ruim e uma topografia dramaticamente acidentada. Raciocinando a partir da estrutura, isto é, em corte, Acayaba resolveu a implantação como quem reverte os problemas dados: abriu a casa para a vista e insolações ideais e escalonou o volume contra as curvas de nível do terreno, chegando ao chão em apenas seis pontos (...). (WISNIK, 2007,

¹² “(...) una estructura de módulos industrializados de madera, y una volumetria ligera que se alza vertiginosamente sobre un terreno de pendiente muy pronunciada, traduciendo, de este modo el énfasis estructural de la escuela paulista em outro lenguaje constructivo más compatible con la escala del tipo de encargos más frecuente em el país” (WISNIK, 2012, p. 21).

p. 20).

Dessa forma, percebe-se a retomada da questão dos apoios, fundamental na obra de Artigas, mas que ao contrário desta, não parece assumir

a mesma dialética entre a afirmação e a negação do peso, em empuxos que atraem as grandes massas para o chão. Sua poética ascensional não quer mobilizar as forças geológicas profundas, fundindo o terreno à construção. Ao contrário, quer fazê-la descolar-se da terra, construindo uma vertigem que possa ser estabilizada pela dinâmica interna da forma geométrica. (WISNIK, 2007, p. 20).

Como influência reconhecida, destaca-se o croqui da Glass House de Mies van der Rohe, “uma casa assim, solta do terreno, e caracterizada pela estrutura que o permitia” (ACAYABA, 2007, p.177). A casa, é acima de tudo uma ponte entre o nível da rua e um nível suspenso, possível pela estrutura que cria o nível, que o sustenta e é responsável por todo o estabelecimento de um lugar habitável.

Enfim, trata-se de um projeto no qual o domínio técnico e estrutural é aliado ao conhecimento do local, de suas condições topográficas e paisagísticas:

O terreno foi mantido intacto, a estrutura foi apoiada em seis tubulões de concreto que afloram. A estrutura é mista com madeira e cabos de aço trabalhando como grandes treliças planas. Nesta obra, a solução arquitetônica e a tecnologia utilizada estão imbricadas na obtenção de um resultado perfeitamente adequado à condição extrema do terreno. A despeito dos grandes balanços, a solução estrutural é desconcertantemente leve. (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 320).

Residência Baeta

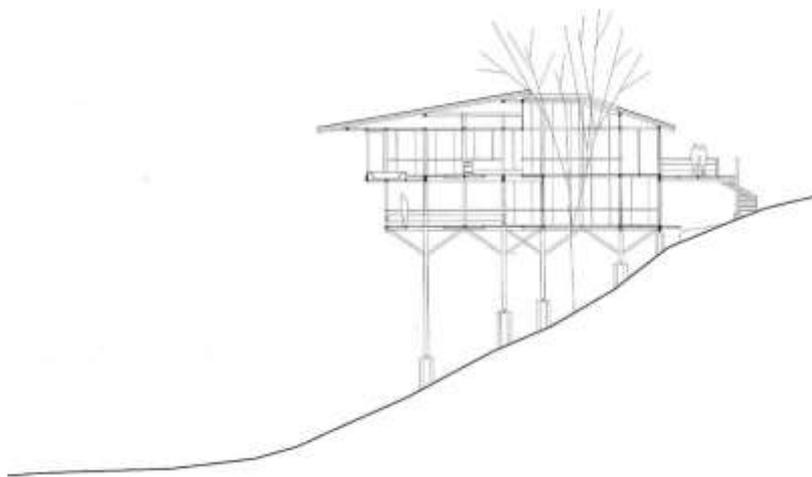
Local: Iporanga, Guarujá, SP

Ano do projeto: 1991

Ano da construção: 1992-94

Arquitetos: Marcos Acayaba e Adriana Aun

Projeto estrutural: Hélio Olga de Souza Jr.



Corte longitudinal

(ACAYABA, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 197.)

Com a intenção dos clientes de manter as árvores existentes e garantir uma vista para o mar, todo o projeto buscou organizar-se de modo a manter uma relação de convivência com a preexistência. Por meio de ensaios de implantação e organização do programa e do levantamento topográfico, percebeu-se que a utilização de uma geometria composta por uma trama de triângulos equiláteros seria muito vantajosa. A disposição do programa numa planta formada por seis hexágonos (baseados na grelha triangular) e um pátio central ao redor de duas grandes árvores, proporcionou uma construção racional, em conformidade com o terreno íngreme, atenuando o impacto ambiental sobre o mesmo.

Nos vértices dos hexágonos encontram-se os pilares, sustentados no piso inferior por mãos francesas, as quais, por sua vez, conduzem as cargas para um pilar central, assemelhando-se à estrutura de uma árvore:

se tomamos as plantas rigorosamente moduladas em triângulos ou hexágonos de Acayaba e as estruturas ramificadas 'em árvore' (...) vemos que a mesma crença na geometria (...) almeja construir uma autonomia nova, em segundo grau: a independência mecânica do objeto no espaço. Econômico, eficiente e indeformável. (WISNIK, 2007, p. 21).

Neste projeto torna-se evidente a relação almejada entre arquitetura e paisagem, segundo a qual a construção parece fornecer um invólucro ideal para se obter a melhor vista, o contato mais vantajoso com a natureza. A casa apoia-se no terreno em poucos pontos de contato, admitindo sua declividade natural como mote de partida do projeto, um abrigo leve que paira sobre o sítio.

Vila Butantã

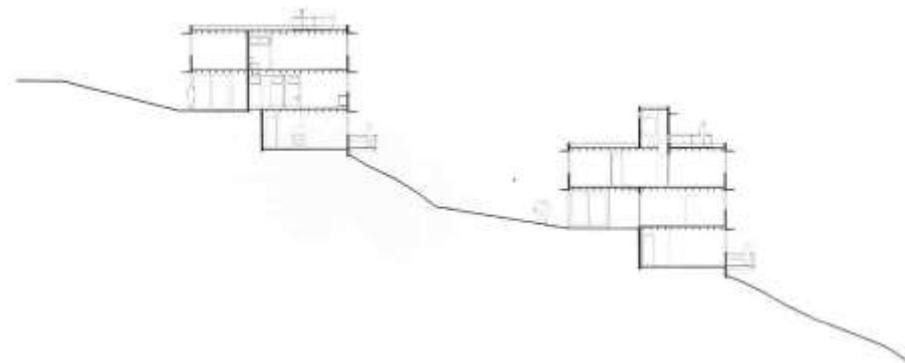
Local: Vila Pirajussara, São Paulo, SP

Ano do projeto: 1998-2004

Ano da construção: 1998-2004

Arquitetos: Marcos Acayaba e Suely Mizobe

Projeto estrutural: [alvenaria armada] Meirelles Carvalho [laje nervurada madeira/concreto] Helio Olga de Souza Jr., Pedro Afonso Oliveira Almeida e Péricles Brasiliense Fusco.



Corte

(ACAYABA, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 235.)

Construída em um terreno na encosta do Morro do Querosene, a Vila Butantã foi concebida a partir de aspectos decorrentes de sua localização: a topografia acidentada (declividade média de 45% na encosta) e a orientação que permitisse um desfrute melhor da paisagem. As casas geminadas duas a duas foram implantadas em dois renques que acompanham as curvas de nível, valendo-se da topografia para configurar seus três pavimentos, com o intermediário voltado para a rua e o inferior para o jardim. Além disso, “as casas, geminadas aos pares, têm seus pavimentos junto ao solo desnivelados de 3m” (ACAYABA, 2007, p. 234). Configuram um volume que recorta o terreno e apoia-se sobre o mesmo.

A contenção da encosta realiza-se com muros de alvenaria armada. Atuando em conjunto, estes elementos permitem um escalonamento vertical e horizontal das casas, configurando uma presença marcante no local e acentuando a percepção visual da sinuosidade e declividade do terreno enquanto preexistência topográfica. Dessa forma, o arquiteto consegue extrair do sítio o seu melhor aproveitamento, utilizando as diferentes cotas de nível para estruturar o projeto.

A própria opção por reduzir as áreas externas privativas deve-se, em parte, à dificuldade de executar jardins e muros nos pequenos espaços privativos externos. Seguindo esse mesmo raciocínio, as áreas mais planas do terreno foram destinadas para as áreas externas comuns, que abrigam equipamentos de lazer como a piscina, quadras e o salão de festas.

Com os objetivos de racionalizar a obra e reduzir os custos para “produção de uma casa-tipo flexível e adequada ao mercado” (ACAYABA, 2007, p. 234), o projeto, “além de instalações hidráulicas aparentes ou visitáveis, contou com o novo sistema de lajes nervuradas, mistas de concreto e madeira, testado e patenteado pelo Departamento de Estruturas da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo” (ACAYABA, 2007, p. 234).

6 Um estudo de caso

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Portugal, 1986-1995

Procurando exemplificar com maior profundidade o teor da pesquisa, foi desenvolvido uma abordagem mais minuciosa, a título de estudo de caso, a respeito da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP (1986-95), que alia elaboração topográfica e paisagística à condição de duplo modelo referencial. A obra sintetiza formal e espacialmente os princípios da Escola do Porto e de sua concepção de ensino de arquitetura. Como tal, sintetiza a aplicação dos princípios de interpretação e adequação às condições do terreno, do local em que a obra é implantada, questões estas que buscaram ser estudadas na presente pesquisa através da ótica projetual de seis arquitetos, dos quais foi eleita uma obra em especial que parece atentar mais profundamente à topografia, paisagem e implantação enquanto aspectos estruturadores do ato projetual. No caso do representante português Álvaro Siza, a FAUP adquire maior destaque, sendo entendida como projeto que, apesar das diferenças observadas entre o teor arquitetônico das duas Escolas aqui estudadas (Escola Paulista e Escola do Porto), serve como referência da temática da pesquisa, reunindo certas características que aproximam paulistas e portugueses, seja por constituir-se como ponto de congruência seja por ser modelo de tantas outras obras.

Além disso, essa obra de arquitetura aponta uma possibilidade de caminho de discussão futura a respeito da própria temática da arquitetura escolar, enquanto dimensão que alia decisões projetuais (em relação ao programa, às regras determinadas por uma tradição tipológica e à relação entre forma e função) à prática pedagógica. Nesse sentido, entende-se que o objeto arquitetônico que serve a tal finalidade de ensino deveria ser estudado, explorado, projetado e executado de modo a melhor favorecer a aprendizagem, não apenas de conceitos, mas também proporcionar experimentações e sensações agradáveis aos agentes utilizadores do espaço, como exemplificado pelos projetos da Faculdade de Arquitectura do Porto, de Siza, e da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de Artigas.

A atual Escola do Porto tem sua origem na instituição de ensino da cidade do Porto, no fim do século XVIII, e na posterior Escola de Belas-Artes do Porto, na qual, em 1940 o arquiteto Carlos Ramos se tornou professor e diretor (em 1952). Este foi de grande importância para a arquitetura nacional, contribuindo para colocar em nível nacional a instituição, a arquitetura e a própria profissão. Preocupado com a reforma do ensino de arquitetura, atuou decisivamente para a desenvolvimento e aplicação progressiva de uma formação técnico-científica e cultural mais ampla. Contudo, ainda era necessário progredir e desenrolar de um conceito pedagógico mais voltado à realidade nacional e regional, assim como para afirmação de prática arquitetônica como uma unidade entre reflexão e prática, expressa através do desenho, ferramenta essencial de projeto. A participação portuguesa nos Congressos CIAM e no Inquérito à Arquitectura Portuguesa demonstra, justamente, a atenção especial que passa a ser dada à realidade portuguesa, uma e ao mesmo tempo variada.

Quando em 1982 manifestou-se a decisão de autoria do novo prédio a ser construído, a escolha de Álvaro Siza para o projeto do novo edifício relativo à integração do Curso de Arquitectura na Universidade do Porto foi decisão unânime do corpo docente, já que sua prática e ensino de arquitetura correspondia ao que se desejava para o ensino na Escola.

Em 1983 foi apresentado o relatório de um programa preliminar a respeito da construção da Faculdade de Arquitectura do Porto e neste consta como pressuposto a necessidade de flexibilidade do projeto construído, para que estruturas futuras se adequem em eventuais mudanças e adaptações da estrutura curricular (a estrutura curricular em vigor no Curso de Arquitectura da ESAP serviu de base ao programa da nova faculdade). Assim, percebe-se que o próprio projeto da faculdade não deveria constituir-se enquanto projeto fechado, autossuficiente e inflexível, já que deveria prever a adequação a novas necessidades programáticas, com os novos edifícios e espaços que lhes poderão

corresponder e/ou modificações no conjunto existente. Em relação à capacidade de alunos, o Programa Preliminar fixava um máximo de 525 a serem atendidos com as novas instalações, pois entendia-se que um número maior que esse resultaria em alterações profundas na própria prática pedagógica preconizada. Isto significava em termos quantitativos, que a evolução previsível das instalações poderia atingir, em termos de crescimento, mais 50% da área inicial. A partir de vários mapas e índices internacionalmente aceites foram definidas as áreas brutas (obteve-se uma área bruta total de 7.485m² de construção, que corresponde a 12,3m² de área por aluno), o número e os diferentes tipos de sala, com as respectivas capacidades (ficaram determinados: 8 salas de aula de 15 alunos, 34 salas de aula com estirador de 15 alunos, 1 sala de desenho e modelo de 100 lugares, 4 laboratórios, 1 anfiteatro de 160 lugares, 2 anfiteatros de 110 lugares), e os custos estimados.

Em relação à própria constituição da faculdade e de seu programa e objetivos, segundo Repositório Temático da Universidade do Porto,

A Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto foi criada pelo Decreto-Lei n.º 498-F/79, de 21 de Dezembro, e resulta da integração do Curso de Arquitetura – 1ª Secção da Escola Superior de Belas Artes na Universidade.

O ensino ministrado pela FAUP remonta à Aula de Náutica e à Aula de Debuxo e Desenho, criadas em 1762 e 1779, respetivamente, e ambas absorvidas pela Academia Real de Marinha e Comércio da Cidade do Porto, primeira instituição de ensino público no Porto, fundada em 1803. Em 1837, esta Academia deu origem à Academia Politécnica do Porto, instituição que constitui o antecedente mais próximo do ensino superior universitário na cidade e, por consequência, da Universidade do Porto.

Em 1836 foi criada a Academia Portuense de Belas Artes, dedicada a aulas de Pintura, Escultura e Arquitetura, que, a partir de 1839, anexou o Museu Portuense de Pinturas e Estampas, mais tarde Museu Soares dos Reis (1911). À Academia Portuense de Belas Artes sucedeu a Escola de Belas Artes do Porto, em 1881, posteriormente Escola Superior de Belas Artes do Porto na sequência de sucessivas reformas, entre as quais se destaca a de 1957, preconizada por Carlos Ramos.

Nomeada a Comissão Instaladora da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, o projeto para as novas instalações foi adjudicado ao arquiteto Álvaro Siza Vieira em 1986. Após o restauro das casas da Quinta da Póvoa (1986) e a construção do Pavilhão Carlos Ramos (1987), o novo edifício foi inaugurado em 1997.

Ao longo de mais de 200 anos foram muitos os diplomados que fizeram carreira e se distinguiram na área da Arquitetura e do Urbanismo, com obra construída e publicada nacional e internacionalmente. Estes estudantes fizeram da Escola uma instituição reconhecida em todo o mundo pelo ensino que ministra e pelos métodos pedagógicos que implementa. (<https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/31839>).

Em 1985 Fernando Távora dirigiu o processo de transferência do antigo Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes para a Universidade do Porto. A universidade então adquiriu a área da Quinta da Póvoa na parte que se eleva sobre o rio Douro. É importante ressaltar que ao contrário da histórica Universidade de Coimbra, a Universidade do Porto constitui-se de uma série de setores departamentais espalhados pela cidade e sua periferia. Neste sentido, a nova Faculdade de Arquitetura, a Faculdade de Ciências e a Faculdade de Letras estabelecem um pólo universitário na região de Campo Alegre, e contribuem para a consolidação de uma transformação urbana em tal região, fruto de um processo de urbanização que começou a deslocar o centro comercial do Porto. Dessa forma, a atuação de Siza em tal região confirma uma abordagem coerente a uma cidade em transformação, e em especial, no que se refere à implantação da FAUP. O vale do rio Douro, rio que banha o Porto, também se apresenta em contínua transformação, visto que a presença simultânea de agricultura, indústria, comércio e habitação urbana em sua complexa topografia mostra-se crescentemente difusa, como afirma Peter Testa.

No que diz respeito ao sítio escolhido para abrigar a nova sede da Faculdade de Arquitetura, trata-se de uma superfície total de 87.000 m², em um local “afastado do centro da cidade e separado das outras faculdades por autoestradas que convergem na vizinha zona da Boavista”, enfim, “é bastante visível, embora fisicamente isolado. Estas

condições difíceis influenciaram decisivamente o desenvolvimento do projecto num território que não é nem parte da paisagem tradicional, nem continuidade cívica.” (TESTA, 2003, p. 67). A geografia complexa de tal localização foi trabalhada em fases, sendo a primeira, dentro dos próprios limites da Quinta da Póvoa (renovação do palacete e dos estábulos existentes, transformados em um núcleo administrativo e construção do centro de investigação que viria a ser chamado de Pavilhão Carlos Ramos), determinando um início que orientará toda a continuação do projeto. Nas palavras de Peter Testa: “A matriz espacial do projecto final da Faculdade de Arquitectura estabelece múltiplas relações com a paisagem preexistente e está inflectida no sentido da disposição da Quinta da Póvoa em forma de acrópole” (TESTA, 2003, p. 70). Após esta primeira fase, o conjunto em meio ao jardim elevado parecia uma alusão ao antigo prédio que hospedou a faculdade de arquitetura, o prédio da Escola de Belas Artes do Porto, com o palácio, um extenso jardim e o pavilhão projetado por Carlos Ramos.

Em 1986, a casa e anexos preexistentes já estavam remodelados, assim como foram restaurados os muros existentes e o velho portão, “decisão pronta e eficaz de proteção do patrimônio arquitectónico contra os perigos da erosão urbanística” (FONSECA, 2003, p.44).

Siza conseguiu enxergar todas as potencialidades de um terreno desmerecido por muitos, aproveitando-se das qualidades do lugar para construir uma obra autônoma e intensamente intrincada à sua implantação. Nas palavras de Teresa Fonseca:

Defender os limites e valorizar a propriedade como conjunto arquitectónico, gesto formal insignificante no âmbito urbanístico do Pólo Universitário, tornou-se, além da mais radical estratégia de implantação da Nova Faculdade, o mais subversivo desafio feito ao Plano em vigor – o seu estrito cumprimento. De facto, na Quinta da Póvoa, Siza reverteu alguns dos critérios abstractos usados em planeamento para avaliação de terrenos: num espaço classificado como parcela restante, só por ter uma área reduzida e estar situada entre vias de trânsito rápido e uma Via Panorâmica de pequeno curso, o arquitecto observou as qualidades do lugar e criou as possibilidades arquitectónicas da sua transformação.(FONSECA, 2003, p.44).

A respeito do próprio projeto e execução dos edifícios da nova sede da faculdade de arquitetura, Alexandre Alves Costa descreve a incrível vista e a vastidão do terreno, com dimensões suficientes para que se pudesse construir sem destruir nada. Cercada de um lado por vias rápidas e terrenos vazios e de outro a imensidão do rio e do mar, sobre o qual a faculdade iria soltar-se em meio a tão bela paisagem. Apesar do amplo terreno, havia uma preocupação com a “limitação da dimensão da futura faculdade para favorecer contatos e relações muito estreitas entre alunos e docentes numa tentativa de manter, numa cadeia de fidelidades múltiplas, a consciência de um corpo colectivo construído ao longo de anos na chamada Escola do Porto” (COSTA, 2003, p. 24). Esta intenção é perceptível através dos inúmeros espaços que convidam à uma observação mais atenta, a um repouso, a uma conversa. Os caminhos entre os blocos poderiam ter maior largura, mas optou-se por uma escala humana, proporcional aos próprios blocos e suficiente para o passeio e estar de algumas pessoas por vez, caminhando lado a lado.

O projeto para a Faculdade de Arquitectura é um dos raros exemplos de esforço de compreensão e negociação entre os agentes envolvidos: a Universidade do Porto, a Direcção da Faculdade e o arquiteto. Seu projeto subdividiu-se em fases, tanto por razões financeiras quanto por modificações no plano urbanístico da intervenção. Entretanto, se muitas modificações projetuais foram executadas no decorrer da execução da obra, seria necessário existir um ponto de congruência, um elemento orientador, fixo, que coordenasse as possíveis modificações. Tal elemento foi justamente a implantação pensada já em 1989. Dessa forma, entende-se o quanto as decisões projetuais tomadas no início de tal obra e ligadas principalmente às características do lugar, às condições topográficas e às relações que almeja-se alcançar com a paisagem, são estruturadoras desse projeto em questão:

A implantação de 1989 para a Faculdade de Arquitectura foi a única referência constante de todos os planos que vieram a apresentar-se posteriormente. Apoiada na topografia e na situação urbanística do local, esta

implantação testemunha que o poder e a resistência das obras reside na coerência e autonomia figurativa dos seus traçados. (FONSECA, 2003, p.46).

Dessa forma, se o entorno da FAUP parece ceder às abstrações do território, da topografia e da paisagem, à própria efemeridade dos espaços, o conjunto edificado – da faculdade em questão – resiste, quer “guardar as últimas árvores, os últimos muros de granito, os últimos rebocos pintados da encosta do rio Douro. Nela se podem encontrar, para aprender a medir, desníveis de poucos e de muitos meios metros” (FONSECA, 2003, p.46).

Mas apesar do projeto da FAUP dizer respeito à uma grande quantidade de blocos, edifícios, massas edificadas e entornos requalificados, Siza conseguiu, não apenas se ater às grandes decisões. Procurou também atentar para as pequenas, com o entendimento de que a arquitetura é mesmo o conjunto formado também por pequenas partes, porém extremamente necessárias para constituir a alma do espaço. No que diz respeito às regras de implantação por ele propostas, as palavras que mais compõem – e que parecem ter sido as determinantes projetuais – são: fachada, alinhamento, paralela, perpendicular. Assim, Teresa Fonseca pronuncia-se: “Para a instalação de grandes quantidades de construção, quatro instruções apenas foram necessárias e suficientes, mas as regras expressas para a concretização das pequenas partes são minuciosas” (FONSECA, 2003, p.49).

Dessa forma, tudo foi pensado, desde os pequenos recintos que acolhem os utilizadores do edifício, até as esquadrias, as inflexões, as sombras. Mas como pensar que todas essas qualidades arquitetônicas seriam possíveis de serem concretizadas quando tudo o que se tinha no local era o solo, com seus desníveis e dificuldades? O arquiteto, porém, através de sua análise metódica da realidade e do reconhecimento geográfico dos espaços foi capaz de, a partir do domínio das dimensões e potencialidades do local, prever soluções “quando todas as coisas prováveis pareciam impossíveis de ajustar por ali. Nenhuma regra de composição conhecida parecia aplicável. Nenhum eixo era localizável. Paisagens de rio, encostas e ponte, pareciam demasiadas para tão poucas possibilidades de aproveitamento” (FONSECA, 2003, p.48).

Justamente a respeito da importância do arquiteto português e da admiração que suas obras são capazes de provocar e sobre essa incrível capacidade de projetar em situações novas e tão diversas, que apresentam verdadeiros desafios, o arquiteto Ignasi de Solà-Morales afirma:

(...) Em Álvaro Siza a sintaxe dos elementos construtivos que dispõe no espaço é abstrata, temporal. (...) Os deslocamentos geométricos, os deslizamentos, as distorções no paralelismo, os *maclajes* incompletos de suas formas são expressão de uma arquitetura que se produz *ex novo* em cada ocasião. O que provoca admiração, quer dizer, surpresa, na obra do arquiteto português é a novidade provisória de cada projeto. A ligeireza sutil de suas intenções e a redução ao mínimo dos recursos semânticos, privilegiando, ao invés, todos os conteúdos sintáticos. (MORALES, 2003, p. 96, tradução nossa).¹³

A Escola trilhou um caminho, sendo que a situação inicial de poucos alunos, corpo docente restrito e pouco renome internacional, foi dando lugar a uma situação oposta, na qual tal faculdade passa a constituir o que é considerado atualmente como Escola do Porto. Fernando Távora define bem o que significava inicialmente essa terminologia referente à “Escola”: “ (...) o termo Escola significava então para nós apenas o edifício, não a instituição e menos ainda uma tendência, uma afirmação de princípio, um objetivo comum a docentes e estudantes” (TÁVORA, 2003, p. 22). Entretanto, posteriormente tal termo ganhará outros significados à medida em que a Escola afirmará sua contribuição arquitetônica para várias gerações.

Apesar dos desafios constantes que uma instituição de tal porte e importância deve lidar rotineiramente, a

¹³ “(...) En Álvaro Siza la sintaxis de los elementos constructivos que dispone en el espacio es abstracta, temporal. (...) Las dislocaciones geométricas, los deslizamientos, las distorsiones en el paralelismo, los *maclajes* incompletos de sus formas son expresión de una arquitectura que se produce *ex novo* en cada ocasión. Lo que provoca admiración, es decir sorpresa, en la obra del arquitecto portugués es la novedad provisional de cada proyecto. La ligeireza sutil de sus intenciones y la reducción al mínimo de los recursos semânticos privilegiando, en cambio, todos los contenidos sintáticos.” (MORALES, 2003, p. 96).

Faculdade de Arquitetura do Porto busca manter toda sua vivacidade e influência, que não se dão apenas por um ou outro componente mas por todo o conjunto (espaço físico, pedagógico e social). Nos termos de Fernando Távora:

Sem ignorar os seus problemas sempre presentes, a Faculdade de Arquitectura do Porto quer manter-se hoje progressiva, seja na teoria e na prática do ensino, seja na teoria e na prática do exercício profissional dos seus laureados; quer, assim o cremo, ser rigorosa e austera, tranquila mas capaz de grandes transformações, universal porque local, vária porque sensível; aspira afirmar-se, conjuntamente, como instituição viva, como belo edifício e como manifesta tendência. (TÁVORA, 2003, p. 22).

No que diz respeito à problemática pedagógica, manteve-se muito forte a ideia de que a instituição resistisse a se transformar em uma escola de massas, pois entendia-se que a escola de rigor – “compositivo, construtivo e moral” (COSTA, 2003, p. 24) – que havia se estabelecido só o pôde através da consciência plena da autonomia disciplinar da arquitetura assim como de um entendimento da linguagem enquanto herança a ser transmitida entre gerações. Com base em um programa disciplinar baseado basicamente no desenho e projeto, constituiu-se um programa arquitetônico igualmente elementar: “Tudo se centrou na ideia da escola/atelier de projecto com espaços complementares de conteúdo tradicional, como os administrativos, auditórios, biblioteca, museu, bar e alguns espaços oficinais. A grande novidade foram os gabinetes para docentes” (COSTA, 2003, p. 24).

Entretanto, a generosidade oferecida pelo próprio terreno e paisagem não correspondia às tentativas de projetos de intervenção, dispersos em áreas. Com o decorrer do tempo, sem que a construção do novo edifício fosse levada a cabo, decidiu-se por construir um pavilhão provisório e simples. Se, logo de início, o arquiteto por eles escolhido pareceu aceitá-lo, dias depois apresentou um projeto em tudo diferente, tanto na implantação quanto na provisoriedade sugerida.

O Pavilhão Carlos Ramos foi inaugurado em 7 de outubro de 1987, apresentando-se, devido à sua implantação que parece-lhe única e dependente apenas de seu próprio conteúdo, como um objeto arquitetônico solitário, autônomo. Ainda assim, embora assuma sua liberdade e autonomia, é servido pelo entorno, que, por outro lado, consolida-se com base em tais procedimentos arquitetônicos. Portanto, dinamiza o espaço ao seu redor, modifica-o, conforma um espaço construído e habitável onde antes era apenas um terreno, um lote. Condiciona a percepção do entorno mesmo em diferentes períodos do dia, surpreendendo com as transparências, reflexos e muros cegos à luz do dia e como que aprisionando a luz no interior de seu pátio a noite.

O Pavilhão foi projetado em situação ímpar com o entorno pré-existente, em especial a casa rosada da Quinta da Póvoa, que teve seu fundo demarcado com bastante nitidez através da colocação da porta no novo pavilhão alvo, no costado do jardim da antiga residência, “mesmo apertada contra um rasgo do muro velho, para manter intocável a memória da preexistência e trabalhar autonomamente a forma do edifício a construir” (TAVARES, 2003, p. 38).

Este edifício, “no extremo norte da propriedade, adossado ao muro existente, fixou, além desse limite e em definitivo, um ponto de apoio para a geometria das futuras construções que teriam lugar extramuros” (FONSECA, 2003, p. 44). Além de funcionar como construção de referência às que comporiam o conjunto posteriormente, cumpre muito bem sua finalidade principal de servir a atividades de investigação. Entretanto, além de um utilitário insubstituível, serve como uma espécie de exemplo prático do que a arquitetura pode alcançar, apresentando, “em escala natural, todo o elenco de matérias necessárias e suficientes à formação de um arquitecto, mas a sensibilidade é intransmissível” (FONSECA, 2003, p. 45). O pavilhão é sutil, cristalino, dobra-se em um pátio trapezoidal, prenuncia as relações formais e sensitivas que seriam exploradas nos demais edifícios da faculdade, localizados no terraço triangular que sucede o jardim murado das antigas e já reformadas instalações.

É perceptível através dos edifícios construídos para a FAUP como que a arquitetura pavilhonar tem sido fértil, desde o século XIX, aproximadamente. Modelo recorrentemente utilizado na arquitetura hospitalar, foi afirmando-se também no âmbito da arquitetura educacional, entre outras. O pavilhão parece permitir uma fluidez maior dos acessos e circulações, assim como uma adequação melhor ao terreno e uma divisão funcional do espaço. Assim também, outro

elemento que servirá como orientador do projeto de Siza será o pátio, configuração que permanecerá como referência constante, desde o Pavilhão até à disposição futura do programa em torno de uma espécie de pátio triangular conformado pelos vários edifícios distribuídos nas duas alas. Mas tal esquema inicial unicelular dará origem a outra configuração, como que constituída por “várias células em vários estados de simbiose” (TESTA, 2003, p. 69).

Utilizando-se dessa orientação, os edifícios do novo campus aparecem em uma “sucessão inesperada de formas que assentam no terreno sem o reflectir, nem alterar, vai ganhando modulação, regularidade e urbanidade para a frente de rua com vistas para o rio” (COSTA, 2003, p. 29). A intenção é uma só: transformar o contexto e distinguir-se do mesmo sem perder a dimensão histórica. Siza de fato

(...) assumiu o desenho da cidade, o perfil na paisagem tomado do lado sul, como elemento desdobrador da tradição construtiva da ocupação da encosta a partir das plataformas mais altas. Reconhecendo as linhas de urbanidade mais consolidadas por de trás dos pontões e vias rápidas que dão acesso à auto-estrada na Arrábida, amarrou a porta principal da Faculdade lá do outro lado, como um símbolo, à sombra de um viaduto e à margem, da rua que serve para conduzir ao principal eixo urbano em desenvolvimento neste sector do Porto. (TAVARES, 2003, p. 38).

Portanto, o arquiteto utilizou-se da declividade do terreno para determinar plataformas e apropriou-se da paisagem natural e construída ao redor para estabelecer uma urbanidade, pois apesar de seu projeto demarcar sua autonomia, busca, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo com a paisagem precedente do Porto.

Ana Tostões resume a posição projetual de Siza, assim como as relações que estabelece entre o sítio e criação arquitetônica, entre o novo e o existente: Siza

desenvolve um método de projetar aberto baseado na articulação e deslocação dos corpos dos edifícios, adaptados organicamente e assim valorizando as potencialidades da morfologia existente. Nova posição projetual, baseia-se na utilização dos condicionalismos e das limitações de cada projeto, que deixam de constituir algum obstáculo, transformando-se, pelo contrário, no tema central, em volta do qual se constitui o projeto. O método de abordar a arquitetura enfatiza o dado, o modesto, o real, estimulando a ‘exploração do novo imaginário’ criado a partir da variedade, da mutação, da casualidade. As suas primeiras propostas, desde a casa de Matosinhos (1954) à Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963), passando pela Piscina da Quinta da Conceição (1956), anunciam o autor intuitivamente sensível, que magistralmente estabelece relações não conflitantes entre o sítio antigo e a criação arquitetônica, que explora a dimensão geográfica, renovando sem drama aparente o diálogo entre o novo e o existente. O equilíbrio atingido na dimensão da continuidade e no quadro da modernidade revela um processo empírico na evolução da arquitetura portuguesa, cujas marcas de especificidade vêm de uma certa operação mental que conjuga o desejo de conservar e de inovar. (TOSTÕES, 1998).

Outra discussão de cunho pedagógico entre diversos arquitetos e correntes de diversos países, era a referente aos amplos espaços de ateliê quase sem identificação de ano ou turma, denominados pelo próprio Siza, em posição bastante crítica, “open spaces”. Entretanto, até mesmo devido ao contexto da época vivido por Portugal (crise, recessão), tal discussão encontrava uma resposta clara e definidamente contrária. Assim, cada atelier foi pensado para atender a capacidade de uma turma de alunos, constituindo-se como uma “entidade espacial autônoma e encerrada, embora associada a um espaço de crítica colectiva dos trabalhos” (COSTA, 2003, p. 29).

Siza projeta os demais edifícios dispondo-os em duas alas, a ala sul e a ala norte. Na ala sul encontram-se quatro pavilhões que assumem a forma de um pavilhão básico repetido. Esta forma básica busca atender as salas de aula, o módulo programático mais rígido e, portanto, comum. Os quatro blocos alinham-se ao palácio remanescente situado em cota mais alta e interligam-se entre si através de uma galeria aberta ao longo do limite sul.

Três torres de alturas desiguais, entre os quatro blocos da ala sul ganharam a frente para a rua, demarcando, cada uma, sua individualidade e ao mesmo tempo uma descontinuidade de cheios e vazios. Se estes espaços são por um lado

demasiado austeros, por outro recebem uma dimensão quase que contemplativa por serem ativados pela luz que os penetra. As plantas de tais edifícios são semelhantes, entretanto, a “arquitetura das aberturas varia em relação a adjacências, orientação e alinhamentos. Este esquema serial é investido com especificidade à medida que cada edifício responde às suas circunstâncias particulares” (TESTA, 2003, p. 71). Distorções, modificações e particularidades dos blocos se anunciam aqui e ali à medida que o conjunto sobe em direção à cota do palácio. Embora os pavilhões, a primeira vista, pareçam independentes, estão de “facto ligados por um longo e estreito corredor, 3m abaixo do nível do solo do pátio central” (JODIDIO, 2003, p. 89).

As salas de aula foram então distribuídas nestes quatro blocos, assentados sobre os gabinetes de docentes. As salas de aula, racionalmente iguais, ganham conotações diversas devido à orientação, luminosidade específica de cada uma e interpretação da paisagem ao redor por meio de suas variadas aberturas. O interior das salas de aula, contrapondo-se ao movimento livre de outros espaços internos, é absolutamente rígido. A ordem prevalece, como que afirmando o projeto enquanto expressão técnica da arquitetura, com regras bem definidas, incompatível com um ambiente que permita amplas liberdades. Em relação a esses espaços fundamentais para a prática pedagógica, muitas críticas são feitas: “Afinal, à fluidez barroca dos espaços poéticos que conformam os movimentos articulando as partes distintas que configuram a escola, sucedem-se as parcelas mínimas supostamente centrais no processo de ensino” (TAVARES, 2003, p. 41). Por outro lado, alguns reconhecem que as atitudes tomadas em relação a eles foram necessárias para a criação de outros espaços igualmente essenciais na lógica da sociabilidade da comunidade universitária: “(...) foi necessária uma coordenação dimensional otimizada das áreas de ensino e investigação que libertou excedentes indispensáveis à criação das áreas de utilização colectiva” (FONSECA, 2003, p.52).

Por outro lado, a ala norte difere-se da sul, esta última com os seus quatro pavilhões isolados. A ala norte é constituída de outros quatro corpos bem definidos tipologicamente, mas que estabelecem relações entre si, como se um bloco se unisse ao outro: o bar, a administração e o anfiteatro, o museu e a biblioteca, cada um com funções diferenciadas, que por sua vez também tem outras funções particulares. Assim, compõe uma continuidade física, que protege e encerra o sítio em relação à autoestrada que lhe é adjacente. Os espaços comuns parecem articular o sítio restrito, conformado em terraços. Os volumes que compõe esta ala intercomunicam-se através de ligações interiores complexas. A galeria semicircular ocupa o centro da sequência e promove uma circulação inundada por luz.

E o que poderia ser dito a respeito do pátio, do espaço vazio conformado entre as alas? Que se trata do real coração do complexo, um espaço expansivo que parece dominar a paisagem circundante. É o local estratégico de ponto de vista do todo, do conjunto, no qual “alinhados e desalinhados, os elementos arquitectónicos afirmam-se como uma presença material forte apenas fracturada pela luz do Atlântico, fundindo-se então com a envolvente” (TESTA, 2003, p. 72). As zonas exteriores, seus caminhos e principalmente o pátio, conferem um sentido de generosidade, de uma arquitetura que concede espaços amplos e generosos aos seus habitantes.

A beleza da composição proposta por Siza reside justamente da proporção e na harmonia geradas pelas diferenças qualitativas de espaços, que ultrapassam a repetição e a igualdade para compor um todo, uma unidade. A singularidade de espaços no que diz respeito à forma e a localização apresentou-se devido à decomposição e análise dos fatores tradicionais que condicionam a forma e a área de cada espaço em particular. O “mito do espaço-tipo, como instrumento de programação das instalações escolares (e outras) sempre associado a dimensionamentos prévios feitos com base na ponderação da área e equipamento destinados a cada posto de trabalho, por atividade e por número de lugares, foi relativizado a partir desta obra” (FONSECA, 2003, p.52). Dessa forma, a flexibilidade de tal complexo resulta na apropriação de uma “máxima disciplina da dimensão e forma de cada espaço particular (...) a oferecer a maior diversidade de possibilidades de uso” (FONSECA, 2003, p.52). Entende-se, nesse sentido, que as inovações qualitativas do projeto da Faculdade de Arquitetura do Porto foram fruto de um questionamento e análise crítica de elementos e regras da arquitetura clássica tradicional, pois só assim seria possível projetar espaços passíveis de despertarem sensibilidades novas.

No que diz respeito à essa preocupação do arquiteto em favorecer novas sensibilidades e experimentações em

suas obras arquitetônicas, Ignasi de Solà-Morales, em seu livro “Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea” retrata o caráter e mensagem que parece ser produzida pela produção arquitetônica dos anos oitenta, entre elas, a FAUP de Siza. Se as obras dos anos cinquenta tinham uma preocupação comum, referente ao funcionalismo, que extrapolava a pura adequação da forma a um programa, mas fazia com que o programa fosse o ponto de apoio e referência à forma do edifício, por outro lado, nos anos oitenta, não

se trata de fazer evidente a utilidade prática do edifício, visto que sua justificação como forma apela a estruturas profundas de nosso psiquismo, evocando-as através de imagens arquetípicas mediante as quais se desvenda o caráter das arquiteturas de um modo tão poderoso como anterior a todo discurso lógico ou narrativo. (MORALES, 2003, p. 22, tradução nossa).¹⁴

Neste sentido, Morales ressalta as teorias do campo da psicologia que influenciaram as concepções formais desde a origem da arquitetura do movimento moderno, tais como o psicologismo gestaltista e “A fenomenologia da percepção” (1945) de Maurice Merleau-Ponty. Assim começa-se a se interessar por uma complexidade sinestésica, segundo a qual a experiência humana do mundo não se limita aos aspectos visuais, mas à totalidade composta por todo o corpo. Percebe-se, portanto, uma forte preocupação com os fenômenos globais de percepção que influenciarão direta ou indiretamente as obras aqui estudadas, pois o próprio interesse para com o lugar, com a paisagem, com as condições topográficas que permitem diversos acessos e variados pontos de vista, demonstram uma preocupação intensa com os elementos do espaço a ser projetado.

O autor também atenta ao fato de que a arquitetura dos anos oitenta estabelece um vínculo entre o objeto e a paisagem no qual se insere. Tal relação é, porém, de dissolução:

Integração, continuidade, conexão entre o interior e o exterior, adaptação, foram os tópicos com os quais se explicaram opções nas quais a desmaterialização, fragmentação ou camuflagem constituíram estratégias recorrentes para a nova arquitetura. Nos edifícios de nossa coleção, como em tantos outros, estas preocupações eram entendidas como valores positivos e como uma necessária descarga que a arquitetura devia fazer de sua própria presença em benefício de um *continuum* paisagístico do qual a arquitetura não devia ser mais do que um de seus múltiplos componentes. (MORALES, 2003, p. 24, tradução nossa).¹⁵

Neste sentido, avalia-se a obra de Siza, em especial a FAUP, a Casa de Chá e as Piscinas Municipais de Leça da Palmeira como representantes da busca de integração e até mesmo dissolução da obra arquitetônica na paisagem, que deixa de assumir um papel de maior importância e destaque em favor de um espaço contínuo, íntegro. Morales, porém, aponta uma outra tendência de relacionamento entre objeto arquitetônico e paisagem, notável na arquitetura contemporânea, marcada, segundo ele pela desterritorialização, processo que coloca os

(...) objetos arquitetônicos em não lugares, em não paisagens. As arquiteturas contemporâneas surgem ex-
abrupto, inesperadamente, surpreendentemente. Sua presença não está conectada a um lugar. A recepção
que temos delas está quase sempre mediada: pelas imagens fotográficas, pelas visões possíveis, pela

¹⁴ “Ya no se trata de hacer evidente la utilidad práctica del edificio sino que su justificación como forma apela a estructuras profundas de nuestro psiquismo, evocándolas a través de imágenes arquetípicas mediante las cuales se desvele el carácter de las arquitecturas de un modo tan poderoso como anterior a todo discurso lógico o narrativo” (MORALES, 2003, p. 22).

¹⁵ “ Integración, continuidad, conexión entre el interior y el exterior, adaptación, fueron los tópicos con los que se explicaron opciones en las que la desmaterialización, fragmentación o camuflaje constituyeron estrategias recurrentes para la nueva arquitectura. En los edificios de nuestra colección, como en tantos otros, estas preocupaciones eran entendidas como valores positivos y como una necesaria descarga que la arquitectura debía hacer de su propia presencia en beneficio de un *continuum* paisagístico del cual la arquitectura no debía ser más que uno de sus múltiples componentes”. (MORALES, 2003, p. 24).

desconexão entre elas e o que se produz em seu entorno. (MORALES, 2003, p. 24, tradução nossa).¹⁶

Entretanto, na FAUP, herdeira dos anos 80, percebe-se ainda uma relação preta entre conjunto arquitetônico e entorno, favorecido em grande parte pelos próprios acessos e espaços entre edifícios. Para permitir a interligação entre os diversos blocos do sistema e conferir unidade ao conjunto, Siza pensou em uma rede de acessos, circulações e

comunicações internas de grande fluidez, átrios, galerias, rampas, escadas, que conformam os espaços de encontro, cruzamento, sociabilidade, labirínticos e redundantes, dinâmicos. Esta concepção dos espaços comuns aberta à complexidade, durabilidade, intensidade e conformação variáveis das relações entre os diversos actores no espaço, opõem-se frontalmente ao espaço claustal, onde o tempo se vive em retorno permanente. (COSTA, 2003, p. 31).

É importante ressaltar que se a Faculdade de Arquitetura do Porto tomou partido por uma representação arquitetônica institucional “menos rígida, menos linear, libertas do cruzamento de eixos clássico” (COSTA, 2003, p. 31), é porque outras manifestações artísticas e arquitetônicas (entre elas a arte moderna e artes orientais) abriram caminho para tais especulações, que levam em conta menos as disposições fixas de ordenamento do espaço e mais as possibilidades de experimentações sensitivas, “estimulando, sem nenhuma neutralidade, a expressão livre da individualidade dos corpos no espaço, actores e não espectadores” (COSTA, 2003, p. 31).

Os espaços coletivos e os acessos, tão fecundos nesta obra, são determinantes do projeto como um todo. Alexandre Alves Costa estabelece um paralelo entre os espaços coletivos gerados na FAUP, amplos, fluidos, não concentrados em um recinto fechado ou delimitado e os produzidos por Vilanova Artigas na FAU:

O claustro ou pátio, mesmo quando associados a um sistema dinâmico de acessos que afinal o vigia (...) corresponde e conforma uma ideia de associação de utentes unidos por um contrato explícito com o objetivo de potenciar uma identidade, somatório de iguais e não síntese de diferentes (COSTA, 2003, p. 32).

Entretanto, embora espaços conformados de maneiras diferentes, ambos impõe uma dinâmica de fluxos à todo o conjunto, assim como condicionam as relações interpessoais que nele se desenvolvem. Tais espaços escolares, enfim, fazem com que seu “atores” se sintam pertencentes a uma unidade, a um espírito comum, que se aplicado à Faculdade de Arquitectura do Porto, propicia uma real “consciência activa de um corpo colectivo a que podíamos chamar com toda a legitimidade Escola do Porto” (COSTA, 2003, p. 34).

Ainda em relação ao paralelo com a FAU, no que se refere às operações de acesso aos diversos níveis dentro dos blocos ou no próprio terreno, percebe-se, em uma comparação com as rampas do projeto de Artigas, que realmente tratam-se de escalas diferentes, proporcionadas para atender funções diversas. Se nas grandes rampas da faculdade paulista é possível imaginar que algumas pessoas possam parar para conversar sem impedir o fluxo dos outros que por ali percorrem, na faculdade portuguesa é atribuída uma responsabilidade aos que frequentam seus ambientes, pois influenciam diretamente na dinâmica dos fluxos, não sendo possível uma situação semelhante à descrita para a FAU. Entretanto, nos amplos espaços abertos e na grande rede de circulação da FAUP, se a escala parece mais humana e quase, por assim dizer, maternal, as possibilidades de percursos são em número bem maior do que na FAU.

A respeito dessa decisiva influência que o ambiente escolar desenvolve sobre seus frequentadores, Domingos Tavares, ex-aluno da Escola Superior de Belas Artes do Porto e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto até 2010, em seu texto “A Casa da Arquitectura” descreve os motivos pelos quais a Casa das faculdades de

¹⁶ “(...)objetos arquitectónicos em no-lugares, em no-paisajes. Las arquitecturas contemporâneas surgem ex-abrupto, inesperadamente, sorprendentemente. Su presencia no está conectada a um lugar. La recepción que tenemos de ellas está casi siempre mediatizada: por las imágenes fotográficas, por las visiones posibles, por la desconexión entre ellas y lo que se produce em su entorno.” (MORALES, 2003, p. 24).

arquitetura, em especial a casa da Faculdade de Arquitetura do Porto, deve ser exemplar. A forma que abriga o ensino de arquitetura constitui-se referente formal, modelo para seus estudantes, que muito podem aprender com as lições dadas pelo espaço no qual viverão durante vários anos de suas vidas.

O ensino da arquitetura no Porto, mudou de casa através de Siza. Enquanto antes se compartilhava os belos jardins da Escola de Belas Artes, agora caberia a tal arquiteto executar a ideia de “construir um novo sítio que fizesse inveja ao velho jardim e fosse, por outro lado, expressão global de uma tendência de como estar no Porto e ensinar arquitetura” (TAVARES, 2003, p. 36).

O projeto constituiu-se enfim como um conjunto de blocos dispersos em um amplo parque verde, por um lado para autonomizar a vida rotineira mas essencialmente para afirmar seu compromisso com a vida pública, impelindo, através de seus espaços físicos, seus agentes a desenvolverem a vida social e coletiva. Almeja, por assim dizer, continuar a paisagem pré-existente, inserindo elementos novos, constituintes de uma nova urbanidade.

Os interiores da obra são talvez a melhor expressão de movimento e de diversidade. Os planos brancos, os muros, as presenças, as rampas e degraus, átrios e galerias vão conformando espaços bem resolvidos, ou melhor, primorosos na capacidade de proporcionar experiências as mais diversas para seus ocupantes. As continuidades espaciais reafirmam o prazer do movimento, o ir e vir, o explorar da liberdade do andar.

Enfim, de suma importância para o projeto é a relação com a cidade, pois apesar de afirmar sua autonomia, busca aproximar sua constituição espacial com a do desenvolvimento da própria cidade, ainda que em escalas diferentes. Toda a carga histórica da cidade do Porto, com seus incursos, deflexões, continuidades e transformações, atua direta e indiretamente sobre todos os agentes do espaço da FAUP (a começar pelo seu arquiteto), e conseqüentemente influenciam a produção da obra. A esse respeito, Domingos Tavares afirma:

O edifício da FAUP é uma arquitectura para a cidade. (...) É um desses exemplos que marcam o caminho novo para a arte de construir a cidade construindo na cidade, abrindo a forma para a nova urbanidade com a expressão de continuidade da cultura preexistente do lugar, tornada mais rica pela importação de valores que, dignificando o passado, expressam o presente e assim contribuem para a construção do futuro. (TAVARES, 2003, p. 42).

A própria materialidade da obra de Siza confirma sua força expressiva, tal como se observa em outros projetos do mesmo arquiteto, como nas Piscinas Municipais de Leça de Palmeira, na qual o concreto armado aparente ao mesmo tempo sobressai em meio à paisagem marítima, mas também garante uma inserção discreta, uma força que não busca se sobrepor à força da natureza, mas em conformidade com esta última, pelo seu aspecto cru e nu. Na FAUP, a economia dos meios e dos materiais de acabamento evitam a vulgaridade de camadas que se sobrepõe. O que mais interessa é a própria materialidade da estrutura de fato, a estrutura maciça de concreto armado. A coerência visual e material aparece como uma máxima tanto para os espaços externos quanto para os internos:

Pelo exterior, o edifício foi acabado com reboco sobre placas de isolamento térmico, caixilharia de perfis de aço pintado a esmalte cinzento ou inoxidável nas portas de maior uso, vidro duplo. As coberturas são de PVC ou de camarinha de zinco, com tratamento térmico, respectivamente, de poliestireno e de cortiça. No interior, há rebocos e painéis de gesso brancos em paredes e tectos, mármore creme, linóleo cinza nas salas de aula prática e gabinetes, madeira de carvalho nos auditórios, biblioteca e salão nobre. Azulejo cinza nas paredes dos sanitários. (FONSECA, 2003, p.54).

No exterior, as construções e arranjos exteriores de muros, calçadas, degraus e rampas são executados na arte da pedra, aliada ao concreto e à terra que lhe sustenta. A preocupação com o público, para o qual a arquitetura e a cidade são criadas, é perceptível no acabamento do coroamento de partes de muros em mármore polido, para que aquele local em especial possa ser o lugar da cômoda observação da mais espetacular paisagem natural ou construída. Assim, discretamente o arquiteto fornece instruções de possibilidades de uso mesmo dos menores – mas não menos

primorosos – ambientes por ele projetados.

Reiterando um processo projetual que integra o entorno a fim de executar a transformação da natureza, essa atitude de confronto com os aspectos físicos do sítio já podia ser verificada nos projetos da Quinta da Conceição (1965) e nas Piscinas Municipais de Leça de Palmeira (1966), nos quais “a separação de elementos se submete à noção de edifício como topografia” (TESTA, 2003, p. 73). Como nestes “o projecto começa no ponto zero, na paisagem, apenas para se transformar num artifício total” assim também a

Faculdade de Arquitectura captura e prolonga a paisagem do Porto, onde tradições agrícolas e urbanas se misturam. Contudo, a abertura desta forma metamórfica descreve um novo espaço indeterminado. O projecto como um todo alude ao rio, já que a escala de construção evidencia uma calibração rigorosa em relação ao vale, a parte mais estável duma paisagem em mutação. Neste espaço aquoso sobre o estuário do rio Douro o natural e o artificial são recombinados. O que emerge não é simplesmente o registro da atmosfera específica do Porto, mas sensações submersas que são simultaneamente familiares e estranhas. (TESTA, 2003, p. 73).

Dessa forma, em meio a um espaço natural em constante mutação, a construção dos edifícios e dos arranjos relacionados ao espaço como um todo (fluxos, fixos, espaços de convivência, caminhos, relações com os muros preexistentes, entre outros) parecem estabelecer uma estabilidade dinâmica ao conjunto, servindo como referência à organização visual do entorno ao redor, enquadrando, determinando caminhos e vistas possíveis.

Por fim, percebe-se que Siza “redesenha um esquema institucional num campo provisional novo, libertando desta forma o jogo entre diferentes dimensões e direcções” (TESTA, 2003, p. 76), abrindo caminho para novas soluções formais e relações entre edifício construído, a topografia e paisagem em que se insere. É importante ressaltar que tais questões que a FAUP abarca foram tomadas simultaneamente ao processo de projeto, como elementos fundantes que deveriam ser pensados em conjunto, não como mera adequação a priori (como, por exemplo, definir cotas e eixos) ou a posteriori (adequar o projeto de um edifício à situação do sítio, a fim de torná-lo meramente passível de construção).

7 O desenho de arquitetura

Uma questão de grande importância a ser analisada a partir do projeto da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, de Álvaro Siza, é a do desenho enquanto instrumento de projeto. O desenho também foi amplamente discutido por Vilanova Artigas, o qual, em aula inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1967, buscou sintetizar sua opinião a respeito de tal questão:

O desenho como palavra, segundo veremos, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, onde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história. É o método da linguística (...). O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico. (ARTIGAS, 1997, p.130).

Artigas em tal argumentação, traça um paralelo entre a definição de desenho e a própria definição de arquitetura. A definição de arquitetura muitas vezes paira entre construção e decoração, estrutura e ornatos, enfim arte e técnica. Essa distinção é justamente uma das mais representativas no que diz respeito ao desenho, enquanto “linguagem da arquitetura e da técnica”. (ARTIGAS, 1997, p.129). No fazer histórico do homem, percebe-se a dualidade de arte e técnica, pois a técnica é justamente a forma com que se domina a natureza, enquanto a arte relaciona-se mais intimamente com a iniciativa humana, com as relações humanas. Portanto, entre arte e técnica, o que se percebe é “uma técnica para apropriação da natureza e o uso desta técnica para realização do que a mente humana cria dentro de si mesma. Um conflito que não separa, mas une.” (ARTIGAS, 1997, p.130).

Neste sentido, o desenho constitui-se como instrumental adequado, se não o melhor, para compreensão e reelaboração mental da natureza, das condições do sítio, da topografia e das relações possíveis com a paisagem circundante, a fim de que se possa propor alterações, intervenções e apropriações da natureza.

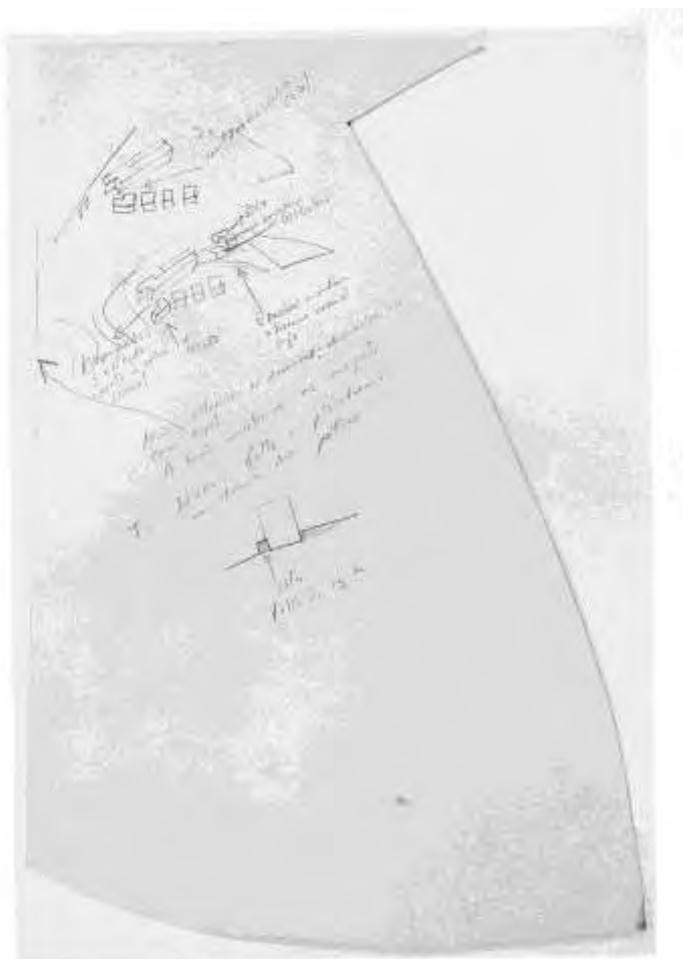
O desenho em si é arte e técnica, fruto tanto de uma racionalidade quanto de uma subjetividade humana e sensibilidade criativa: “Mas nem tudo se perde no ácido diálogo porquanto Platão, ao igualar arte e intenção, levanta véu sobre o que mais tarde virá a acontecer com a nossa linguagem. Ela será desenho mas também *desígnio*, intenção. Pois a arte é obra do homem e não da natureza.” (ARTIGAS, 1997, p.130). Assim, o desenho cumpre o papel fundamental de exteriorizar as intenções projetuais do arquiteto, seja para que tais *desígnios* possam ser comunicados a outras pessoas, seja para que o próprio arquiteto consiga compreender, interiorizar, dar forma e resolver as questões levantadas no projeto. Como enunciado por Vittorio Gregotti, “o meio de representação, seja simbólico ou geométrico, já o afirmamos, não é nem objetivo nem indiferente; não se institui somente como representação, mas também como controle do real, indica e faz parte da intenção projetual inclusive em suas formas de aparente neutralidade comunicativa” (GREGOTTI, 2010, p. 33).

No que diz respeito ao ensino do desenho, Artigas defende que se deve acabar com a ideia de desenho associada unicamente a um talento, a uma vocação. O desenho, enquanto linguagem, é acessível a todos, e enquanto arte é uma forma de conhecimento. Nesse sentido, mais do que um desenho herdeiro da tradição das Belas-Artes, o arquiteto deve desenvolver uma técnica de desenho que permita um rápido entendimento das questões do seu entorno, assim como deve integrar e expressar o que seja mais relevante para o projeto que está desenvolvendo. Portanto, não basta saber desenhar de forma bela, mas antes saber expressar relações, entendimentos, de forma concisa, explicativa e que comunique bem (ao exterior ou ao interior) o que se deseja transmitir.

Entretanto, o desenho enquanto forma de conhecimento é também uma construção cultural e social, pois apesar de um “estilo” ou maneira pessoal, aprende-se com os desenhos dos outros. Nesse sentido, se o desenho, mais especificamente o de arquitetura, é ensinado em inúmeras disciplinas dos cursos de arquitetura e urbanismo, ele o é a partir de exemplos considerados bons e de formas de representação julgadas mais apropriadas. Assim, percebe-se nitidamente diferenças nas formas de representação dos arquitetos aqui estudados, da Escola do Porto e da Escola Paulista.

Parece que a herança da Escola de Belas Artes e da Escola Politécnica manifestaram-se fortemente nas formas de representação majoritariamente adotadas, respectivamente na Escola do Porto e na Escola Paulista. Nesse sentido, na Escola do Porto, Siza parece elaborar inúmeros desenhos para apreensão do entorno, das possibilidades de organização do sítio, das relações entre os diversos níveis e patamares, das percepções possíveis que o observador pode ter. Assim, a perspectiva e as isométricas assumem caráter de grande importância, como pode ser percebido no projeto da FAUP, no qual as relações volumétricas, as formas do edifício, as aberturas e a integração com o entorno parecem ter sido projetados numa forma de desenho que analisa o tridimensional a partir de uma representação voltada ao olhar. Não interessa apenas a forma, tão importante quanto parecem ser as relações, as possibilidades de vivências, experiências sensitivas, visuais e corporais, as surpresas, os detalhes. Peter Testa, a esse respeito afirma:

A técnica de esquisso de Siza, altamente evoluída, tende a favorecer a emergência mais do que a forma. Os seus esquissos rápidos têm uma capacidade formidável para capturar a dinâmica do desenrolar das ações e suas consequências. Nesta exploração evolucionária, cruzamento, mutação e metamorfose são os princípios operativos. Padrões e linhas de desenvolvimento evoluem à medida que blocos construtivos emergentes propagam os seus efeitos numa forma cumulativa. (TESTA, 2003, p. 70).



Croquis FAUP- Álvaro Siza

Nos esboços junto a ala norte lê-se: “perpendicular a estrada: aponta a colina linda!” e entre as alas e as instalações antigas da Quinta da Póvoa e do Pavilhão Carlos Ramos: “É possível manter o terreno como é hoje”.

(MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003. p. 57)

Esquado, s.L. lápis sobre
cartolina, 44x30 cm
Sizeseq, s.L. pencil on
cardboard, 44x30 cm

chegar-se ao desenho executivo e de detalhamento.

O desenho aparece, na trajetória de Fernando Távora, como uma constante, já que é uma forma de ver, uma forma de conhecer o seu entorno, de organizar suas ideias, além de, posteriormente, uma forma de realizar os seus projetos. Em entrevista concedida a Marly de Menezes Gonçalves em 1997 (entrevista que consta na dissertação de mestrado da referida entrevistadora: *O Desenho de Arquitetura no Tempo: Estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*), Fernando Távora afirma:

O desenho de arquitetura, suponho eu, é correntemente, é aquilo que contribui diretamente, imediatamente, para fazer um projeto de arquitetura, incluindo também no projeto o desenho. É através do desenho, não diria fundamentalmente, mas muito importantemente que nós fabricamos os nossos projetos, a nossa intenção. (...) É uma espécie de semente que se põem na terra e dá tudo, folhas, forma, tudo, capacidade brutal. É como esses esboços, têm uma capacidade. (TÁVORA, 2000, p. 43).

Na obra de outro representante da Escola do Porto, Eduardo Souto de Moura, percebe-se por exemplo na Igreja da Misericórdia e no Estádio de Braga, como o rápido croqui é capaz de representar decisões de projeto bem definidas, assim como possibilidades de vista dos observadores. Já em sua Residência em Moledo, através do desenho técnico de uma projeção axonométrica, Souto de Moura consegue dar conta de todos os níveis presentes no sítio, assim como percebe-se a preocupação do arquiteto com a implantação do edifício no terreno, sendo que este deriva indubitavelmente de tal relacionamento, não podendo ser imaginado em outro sítio, ao menos não sem grandes perdas de significado.

No que se refere à Escola Paulista, no projeto da FAU-USP de Artigas, o arquiteto preocupa-se em entender a planta, o corte, as relações mais genéricas do grande volume com o entorno e os aspectos mais construtivos, estruturais e materiais, preocupando-se menos com o desenho que demonstra os pontos de vista e experiências espaciais dos usuários que atuarão em tal espaço. Também na Garagem de Barcos Santa Paula late Clube percebe-se um desenho que busca resolver os aspectos mais objetivos do projeto, como sua estrutura, relação com o terreno a partir de seus pontos de apoio, os acessos, a construtibilidade. Dessa forma, a relação com o entorno e com a topografia são definidas em relações mais intervencionistas e práticas do que sensitivas e fenomênicas. As possibilidades de relacionamento com a paisagem e entre construção e seus habitantes parece decorrer do processo de projeto e não constituir uma condicionante de tal processo. Em Artigas percebe-se, portanto, um domínio técnico dos meios de representação e uma certa objetividade no que diz respeito ao atendimento das questões estruturais e construtivas do projeto.

Analisando desenhos de Paulo Mendes da Rocha, outro herdeiro da denominada Escola Paulista, percebe-se um desenho que busca dar conta do essencial, das relações volumétricas, formais e espaciais primordiais e, realmente determinantes de todo o projeto. Nesse sentido em seus croquis do projeto do Centro Cultural Georges Pompidou, o arquiteto através de cortes urbanos e cortes esquemáticos com linhas gerais e formas geométricas principais consegue entender as relações entre obra arquitetônica e entorno e apreender as questões formais que constituirão o partido do projeto em questão. Já em seus esboços a respeito do MUBE, é notável uma forma de representação que serve de estudo dos níveis a serem adotados no projeto (a partir de esboços de cortes e elevações), que determinarão toda uma relação intrincada entre objeto arquitetônico, topografia e paisagem. De forma semelhante, no projeto do Pavilhão do Brasil em Osaka, o desenho é forma de conhecimento e representação privilegiada da relação do projeto de construção arquitetônica com o terreno do local em questão (espécie de topografia ressaltada, construída para valorizar os pontos de apoio entre estrutura e solo).

No que diz respeito ao último representante paulista aqui estudado, Marcos Acayaba, nota-se mais de uma forma de desenho técnico (essencialmente planta e cortes) para compreender as relações volumétricas, a concepção da forma e a intrínseca relação com o terreno, pensada como condicionante do projeto como um todo. Neste sentido, no projeto da Residência Hélio Olga são ensaiados, através do desenho rápido e esquemático, as diversas possibilidades de arranjos entre módulos, até que se chegue à organização espacial mais adequada. Em tal projeto, assim como no da Residência

Baeta e da Residência Milan, é fundamental a atitude de projetar no corte, a partir do entendimento dos níveis, da relação com o terreno e da multiplicação de níveis no interior da construção. Na Residência Milan, é de suma importância o desenho em planta, organizando espacialmente o programa a partir das cotas definidas, assim como os cortes, nos quais torna-se possível compreender os acessos e os elementos necessários para conexão entre as diversidades de níveis de uma topografia (re)construída.

Por fim, de um ponto de vista mais geral, os desenhos dos arquitetos analisados demonstram que esta forma de execução e representação de excelência para o campo da arquitetura de fato se trata de um contínuo e interessante diálogo do arquiteto consigo mesmo, que faz uso dos vários sistemas de representação (croquis a mão livre, perspectivas, detalhes, planta, corte, elevações, isométricas) para compor um raciocínio de projeto.

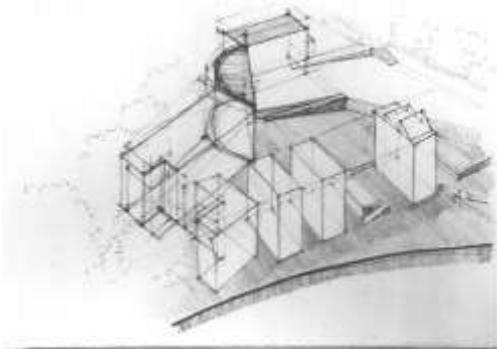
Entretanto, algumas afirmações podem ser inferidas. Parece que a forma de representação da Escola do Porto dá conta de uma preocupação maior com o observador e usuário de tais espaços construídos, efetuando através dos desenhos de perspectiva as possibilidades de experimentações sensoriais e espaciais que serão promovidas por meio do projeto. Neste sentido, os detalhes, os incursos, as inflexões parecem querer conformar um espaço contínuo pela própria variedade de percursos, de percepções e pontos de vistas. Assim, as próprias relações com a topografia, com o sítio são mais orgânicas, parecem se adequar mais fortemente à escala humana de apreensão do entorno. Por outro lado, na Escola Paulista, parece que a própria escolha do corte, planta, elevações como desenhos prioritários do processo de projeto por si só define uma posição que leva mais em conta o edifício inteiro em relação ao entorno, às condições topográficas. Assim, não é tanto o observador que através da experiência corporal deve percorrer e desvendar o entorno. É o próprio projeto que lida com o sítio, a obra construída que se assenta, modifica e estabelece relações com o local. Resta ao observador imaginar as reminiscências do sítio que se encontra presente no projeto construído. Por exemplo, percorrer as rampas da FAU e descer até a base da pirâmide invertida para compreender tanto como o projeto cria uma topografia rica em níveis e desníveis e como estabelece uma continuidade espacial tanto nos fluxos de seu interior, quanto estabelece uma relação explícita entre o térreo da obra construída e o chão exterior.

Nesse sentido, e no que diz respeito à própria metodologia de ensino do desenho na Faculdade de Arquitetura do Porto, Vítor Silva, em um livreto denominado “Sebenta”, que busca reunir uma série de desenhos realizados no curso de desenho da referida instituição, explica o porquê da importância dos desenhos: “Há desenhos porque existem ‘matérias’, temas, intenções, desejos, contextos e problemas de desenho. Todas as (in)certezas repercutem-se nos processos, nas atitudes imagéticas, na adequação técnica e expressiva; na desenvoltura experimental” (SILVA, 2012, p. 3). O desenho de arquitetura assume uma importância que “reside num território de conflitos onde se sobrepõem conceitos, matérias, contextos, temas, métodos, processos, funções, técnica, poéticas e, claro está, imagens” (SILVA, 2012, p. 5). Assim, o desenho aplicado à ação projetual dos arquitetos e estudantes de arquitetura

exige separação, divisão, processo de conhecimento. Exige afastamento para melhor se entender a proximidade e a relação. Porque o desenho não se oferece já dado ou adquirido; ele exige uma lenta e integrada aprendizagem; por um lado, em confronto com a sua intrínseca complexidade; por outro, no diálogo com as condições e os processos metodológicos do projecto. (SILVA, 2012, p. 6).

Em tal livreto, a partir desta abordagem, são apresentados uma série de desenhos realizados por alunos da instituição, interessando para esta pesquisa os desenhos da série de análise do espaço da FAUP, os quais são representados através de variadas formas de representação, cada uma contribuindo de uma certa maneira; “Planta: compreensão de uma teia de relações entre as formas dispostas no espaço; Perspectiva: relações mensuráveis e aspectos sensíveis da representação em profundidade; corte: compreensão de singularidades da implantação das formas no terreno; alçado: reconhecimento de tipologias e singularidades compositivas” (LIMA, 2012, p. 15). Assim, percebe-se o desenho enquanto instrumento privilegiado de análise da arquitetura em relação com o sítio:

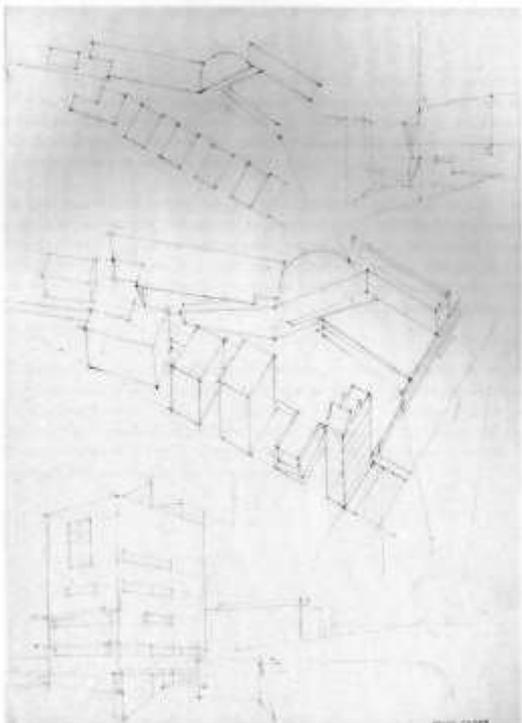
Por razões económicas a mente visual tende a pensar no edifício em projeção como um objeto. Uma complexificação consiste na problematização da relação do edifício com o seu entorno, o que constitui um enorme desafio conceptual e expressivo. Porque há que integrar dois tipos distintos de informação: a imaginária, relativa ao projeto, e a do lugar, que é conhecida e vivenciada pelo desenhador. (PELAYO, 2012, p. 81).



Desenho executado por Daniela Silva.
(FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II* (2011-2012).
Porto, 2012. p. 101.)



Daniela Silva, Torna o Certo, Uma Avon e a janela, 2 x A5.



Guido Porta, Torna O, Lago de Orelha, A3.

Desenho executado por Guido Porta.
(FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II* (2011-2012).
Porto, 2012. p. 17.)

Resumindo, vale assumir que tal discussão a respeito dos meios que o campo da arquitetura tem para se desenvolver e se expressar é altamente necessária e atual, por tratar justamente dos instrumentais que possibilitam o conhecimento, compreensão, projeto, execução, representação e comunicação da arquitetura enquanto arte e construção. Enfim, são a própria essência e possibilidade de permanência do campo arquitetônico. Neste sentido, se tratando de uma pesquisa voltada essa área e ligada a uma temática de vinculação entre arquitetura, topografia e paisagem, em primeiro lugar deve-se dizer o quão fundamental é analisar a arquitetura a partir dos meios que lhes são próprios, entre eles, o principal é o desenho, e em segundo lugar ressalta-se a importância primordial do desenho para o estudo das relações com o entorno, como forma de apreensão e intervenção na realidade. Dessa forma, justifica-se o cuidado de desenvolver uma pesquisa baseada, em grande parte, na forma de representação (desenhos dos mais variados: croquis, esquemas, técnicos, perspectivas, detalhamento; fotos entre outras) dos arquitetos e obras aqui estudados.

8 Conclusões finais

Ao longo dessa pesquisa, abordou-se a recorrência do tema da topografia, do sítio e da paisagem em inúmeros projetos de seis arquitetos representativos das denominadas Escola Paulista e Escola do Porto. Entretanto, observou-se que a questão não constitui um índice representativo da trajetória de qualquer um dos arquitetos estudados, caracterizando-se sobretudo como um aspecto fundamental de alguns projetos devido às particularidades do sítio (paisagem, entorno, condições geológicas, hidrológicas e topográficas). Ou seja, indicam menos a temática que permeia a obra completa de determinado arquiteto do que as condições particulares que definem alguns projetos em especial.

Apesar disso, nos projetos em que tais índices aparecem enfaticamente, nota-se uma obra fornecedora de experiências espaciais significativas, que proporciona ao usuário uma compreensão maior do entorno, ampliando e complexificando as possibilidades de percurso, estares e pontos de vista. Nesse sentido, a relação com o sítio é um dos fatores determinantes da arquitetura. Os aspectos urbanos, as características topográficas, a inserção no lote, a presença na paisagem, além da interação com outras edificações, fornecem parâmetros para a valoração qualitativa de determinada intervenção, seja por contraste ou similaridade. Enquanto manifestação cultural, o projeto de arquitetura pressupõe uma tomada de posição em face do contexto físico-social, a qual pode intensificar a experiência fenomênica da obra ao afastá-la ou implicá-la com a fruição das condições topográficas, espaciais, urbanas e paisagísticas do lugar.

No que diz respeito à definição referente às escolas (Escola do Porto e Escola Paulista), percebeu-se uma possível limitação devido ao uso histórico dado ao termo, conforme a argumentação de Julio Katinsky (1988), que adverte quanto ao risco de se adotar uma denominação com circunscrição regionalista. Nesta pesquisa, no entanto, é necessário explicitar que a utilização desse termo deve-se muito mais a uma necessidade de delimitação do tema.

Não obstante, atenta-se às referências que cada Escola produz, podendo-se afirmar a influência de Fernando Távora para a Escola do Porto e de Vilanova Artigas para a Escola Paulista. Ademais, reconhece-se certos valores comuns presentes em tal definição localista aplicada à tais Escolas, segundo a qual percebe-se, dentro da temática da pesquisa, diferenças na forma de tratamento da topografia, do sítio e da paisagem em uma ou outra.

Consequentemente, observam-se modos distintos de implicar arquitetura e modelação topográfica. Na Escola do Porto leva-se em conta mais os aspectos do sítio e da paisagem enquanto conotação histórica e social, além de aspectos potencializadores de uma experiência sensorial do espaço. À possibilidade de grandes movimentos de terra, preferem primeiramente conceber a ação antrópica dentro das condições topográficas e paisagísticas existentes, entendendo-as como alternativas por vezes mais afeitas à lógica de relacionamento arquiteto-sítio-usuário. Assim, ressalta-se uma abordagem mais orgânica, e até poderia-se afirmar um caráter pintoresco, enquanto resultante de obras percebidas a partir da ideia do deslocamento, do percorrer do usuário em meio às ações sobre o território e a paisagem. A arquitetura surge assim como um campo de variadas possibilidades de transformação do sítio existente em um espaço habitável segundo as intenções do arquiteto, realizando-se por operações sutis, mas significativas e eficientes no tratamento da dimensão da paisagem e da implantação enquanto norteadores do projeto como um todo, não um a priori nem um a posteriori, mas sim um processo conjunto, simultâneo. A obra arquitetônica manifesta-se como um todo uno e coeso entre as diversas qualidades e características que a envolvem e a determinam. Trata-se enfim, na Escola do Porto, de uma abordagem fenomênica do espaço, no qual a topografia é entendida enquanto argumento fundacional do projeto, inerente ao mesmo, e trabalhado, portanto, sob a mesma lógica de percepção.

Constata-se também, na corrente portuguesa, uma prática mais afeita à dispersão da intervenção sobre o terreno, ao contrário da abordagem da Escola Paulista, que herdou de Vilanova Artigas uma atitude que geralmente reúne o programa sob uma cobertura única. Na última, ao contrário da abordagem fenomênica do espaço, nota-se uma abordagem mais técnica, em que a topografia constitui uma instância estruturadora do projeto, com uma atitude menos afetuosa em relação ao sítio e, talvez, mais radical. Nesse sentido, na Escola Paulista elaboram-se projetos mais afeitos à ideia de urbanidade do que às ambiências internas (Escola do Porto).

Em Artigas constata-se uma reelaboração topográfica e territorial em um sentido próprio a um engenheiro-

arquiteto, para o qual a técnica “contribui e pode ser pensada artisticamente para determinar as formas” (VARGAS, 2004, p. 200). Neste sentido, tal concepção influenciará sua forma de compreender e tratar o sítio como elemento fundamental ao seu projeto. A técnica que permite o tratamento do projeto em níveis, a articulação entre tais níveis e o relacionamento entre os usuários e os espaços em si, assim como as diversas possibilidades de percurso e pontos de vista. O raciocínio da Escola do Porto parece inverter-se em Artigas. Neste, é a técnica que possibilita pensar a sociedade, os usos e experiências possíveis em tais ambientes construídos. Portanto, reconhecendo o papel seminal de Artigas para a Escola Paulista, percebe-se nos demais arquitetos integrantes de tal conceituação uma abordagem no mínimo influenciada por esta. A técnica a serviço das demais questões de projeto, possibilitando-as, determinando-as ou até mesmo limitando-as. Dessa forma, a concepção topográfica deixa de ser uma expressão do lugar para constituir-se segundo uma lógica operativa e formal, mais ligada à construtibilidade e ao partido adotado do que como instância a ser preservada e tratada autonomamente.

No interior de tais Escolas percebem-se as proximidades, influências, diversificações e distanciamentos no que diz respeito às experimentações formais, ao conteúdo, simbologias, formas de relacionamento com o entorno, posicionamentos políticos e ideológicos dos tantos arquitetos. Ressalta-se que apesar de uma certa tradição que é transmitida entre as gerações de arquitetos, existe sempre uma nova possibilidade de significação e de tratamento dos problemas arquitetônicos, entre eles a questão do sítio, da implantação. Dessa forma, se uma herança ou influência é assumida, não é passivamente, mas decorre de uma transformação dinâmica, condicionada pelas modificações do contexto nacional, local, político, econômico, social, cultural e ideológico.

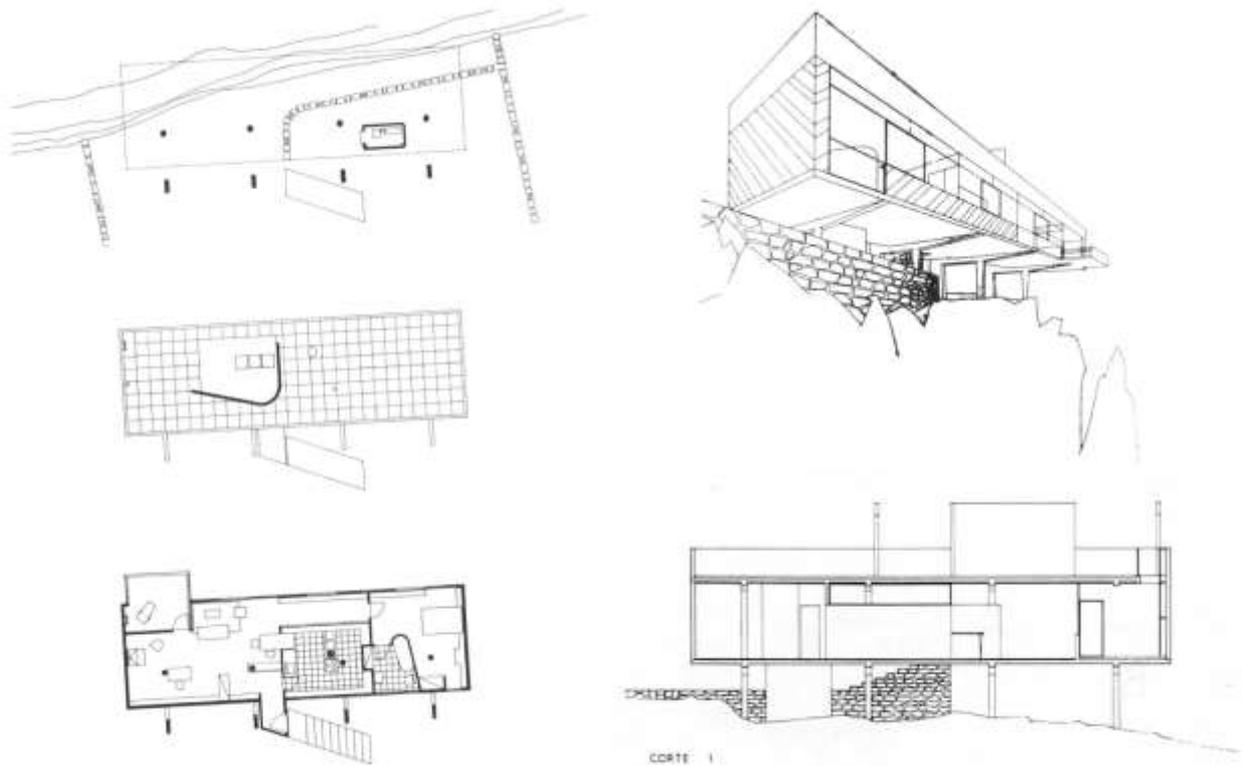
Como exemplo da abordagem dessa temática em um projeto em especial, destaca-se na Faculdade de Arquitectura do Porto de Álvaro Siza um entendimento profundo do sítio, da história por trás do território de implantação, e das próprias relações visuais e espaciais que poderiam ser estabelecidas frente à paisagem do entorno. Trata-se de uma obra que é em si o projeto dos níveis, dos fluxos e do redesenho topográfico e paisagístico. Siza estuda as curvas de nível, tira proveito dos muros de arrimo preexistentes, assim como restaura as instalações antigas da Quinta da Póvoa; implanta sua obra de acordo com os usos destinados às áreas e vias próximas ao local; desenha um sistema de acessos entre os diversos blocos por ele projetados; reelabora uma ideia de pátio em um sentido moderno; replica elementos típicos do urbanismo de Portugal, com as vias rampadas, os largos, as esquinas; enquadra a paisagem através de eixos de projeto e de aberturas inusitadas e variadas presentes nos diversos blocos; serve de referência à organização visual do entorno ao redor, enquadrando, determinando caminhos e vistas possíveis; enfim, possibilita uma vivência social, através das determinações dos fluxos e fixos, pautando-se pelo ideário político, ideológico que constitui a Escola do Porto. Desse modo, a topografia deixa de ser uma condicionante externa ao projeto, mera extensão ou base da arquitetura, tornando-se sua parte constitutiva, que o determina e reorienta-o, de suma importância para o estabelecimento de uma causalidade interna à obra e para a interpretação e produção do sítio.

Este edifício é enfim uma obra aberta, na qual ao usuário é concedido o privilégio e a responsabilidade de atuar na conformação de um projeto dinâmico, que permite múltiplos pontos de vista, percepções espaciais e corporais, percursos variados. Um projeto aberto a novas possibilidades de configuração (BUCCI, 2002, p. 4). A elaboração da topografia, da implantação e da paisagem adquirem papel fundamental na sua constituição como obra aberta, por possibilitar um espaço dinâmico por excelência. Trata-se portanto, da construção arquitetônica plenamente relacionada com seu substrato, com a paisagem que a rodeia, fatores estes entendidos como elementos de projeto a serem compreendidos, analisados e reelaborados a fim de ressaltar a essência do lugar.

9 Anexos

9.1 Fichas catalográficas gerais

Como parte integrante do desenvolvimento desta pesquisa de iniciação científica, foram elaboradas fichas catalográficas de cada um dos projetos estudados na primeira fase (variando de uma a três fichas por projeto), a partir da reunião de material iconográfico e posterior seleção, incluindo desenhos técnicos (implantação, plantas, cortes, elevações), croquis e fotografias.

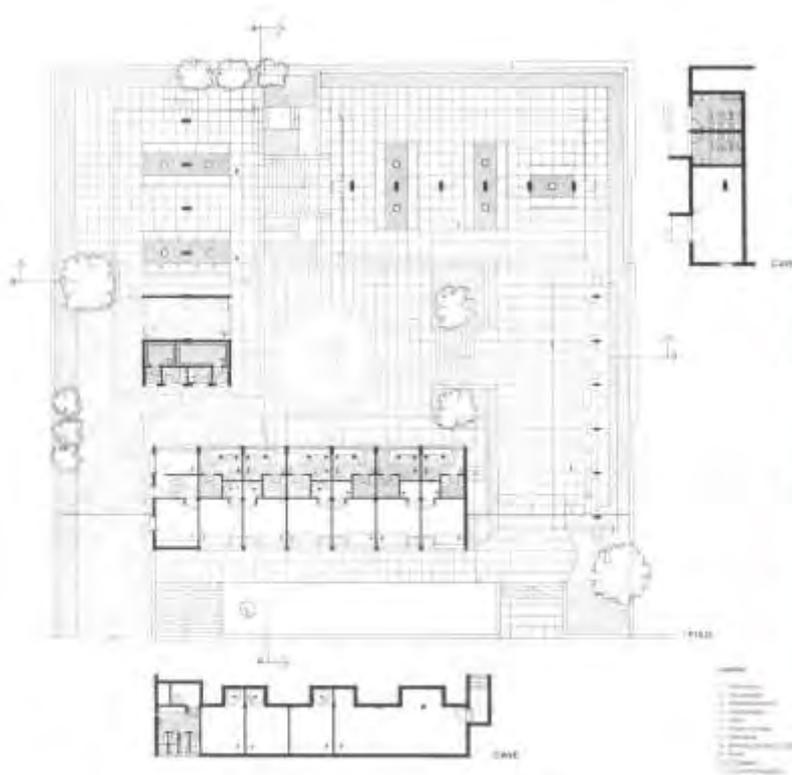


FERNANDO TÁVORA | CASA SOBRE O MAR

FOZ DO DOURO | PROJETO: 1952

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM

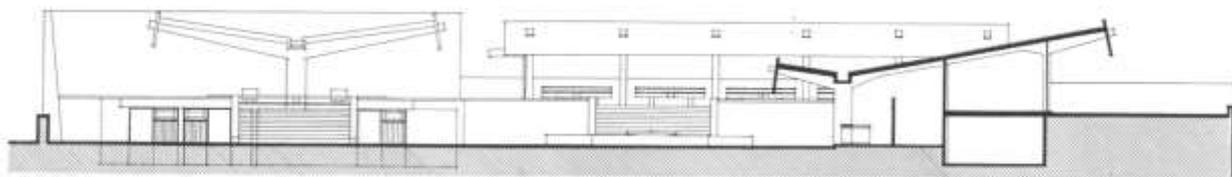
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



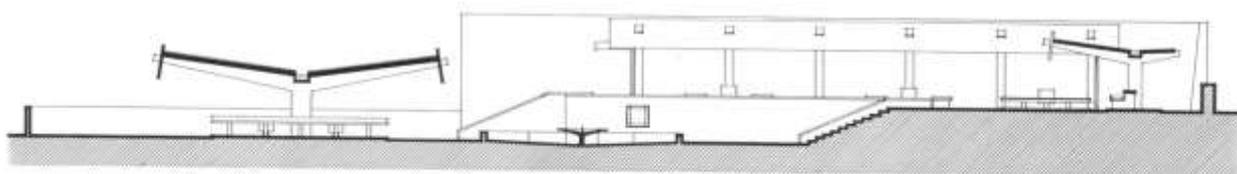
FERNANDO TÁVORA | MERCADO MUNICIPAL

SANTA MARIA DA FEIRA | PROJETO: 1953 | CONSTRUÇÃO: 1959

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTE A

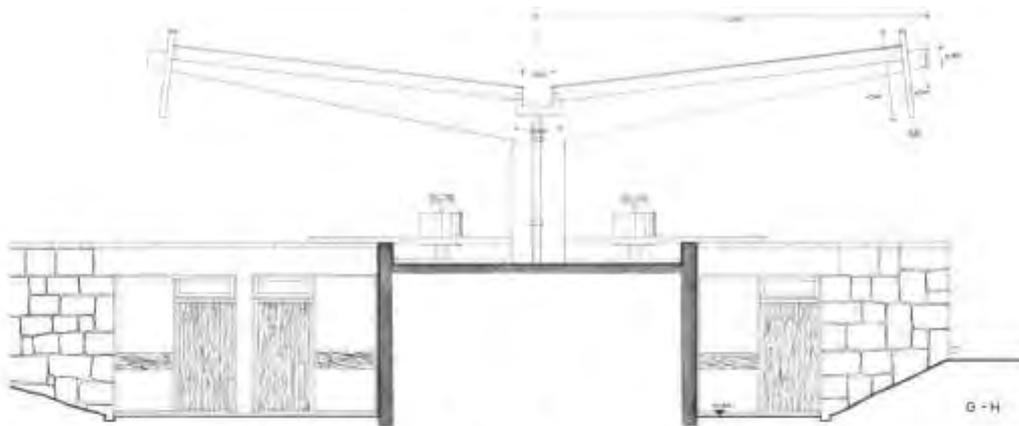


CORTE B

FERNANDO TÁVORA | MERCADO MUNICIPAL

SANTA MARIA DA FEIRA | PROJETO: 1953 | CONSTRUÇÃO: 1959

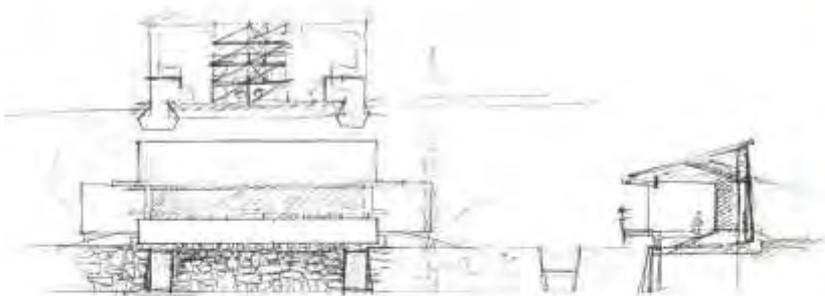
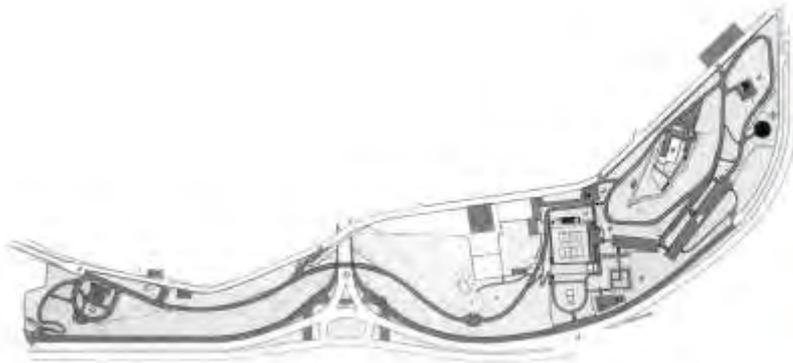
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



FERNANDO TÁVORA | MERCADO MUNICIPAL

SANTA MARIA DA FEIRA | PROJETO: 1953 | CONSTRUÇÃO: 1959

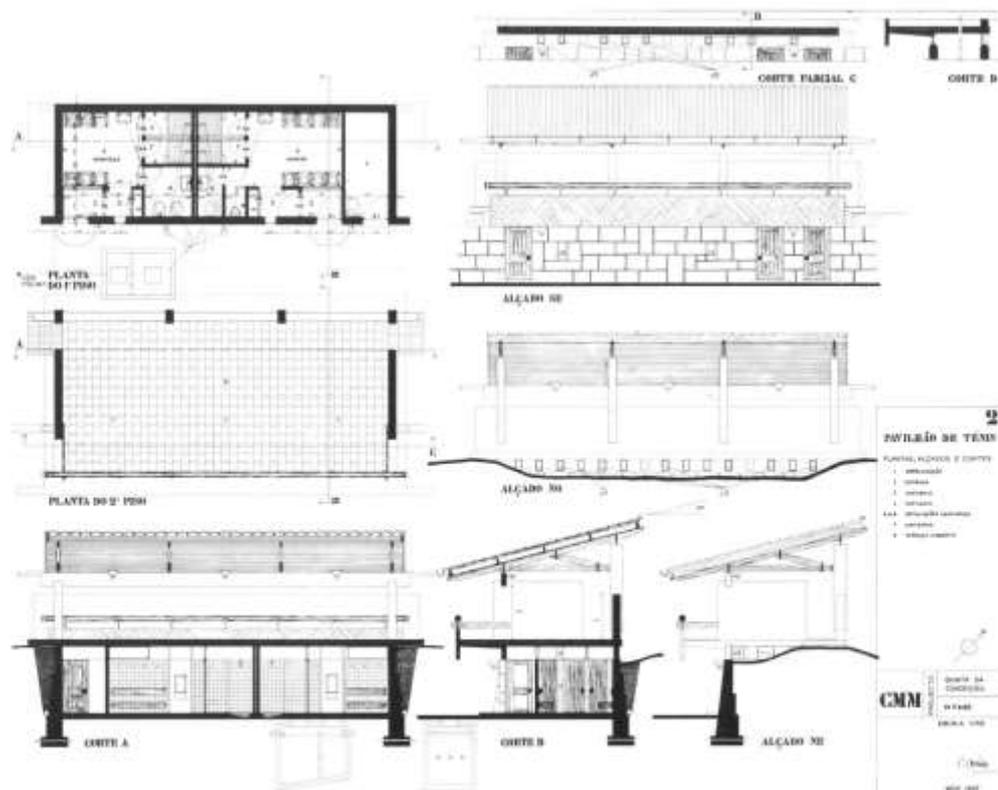
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



FERNANDO TÁVORA | PARQUE MUNICIPAL E PAVILHÃO DE TÊNIS QUINTA DA CONCEIÇÃO

LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS | PROJETO: 1956 | CONSTRUÇÃO: 1960

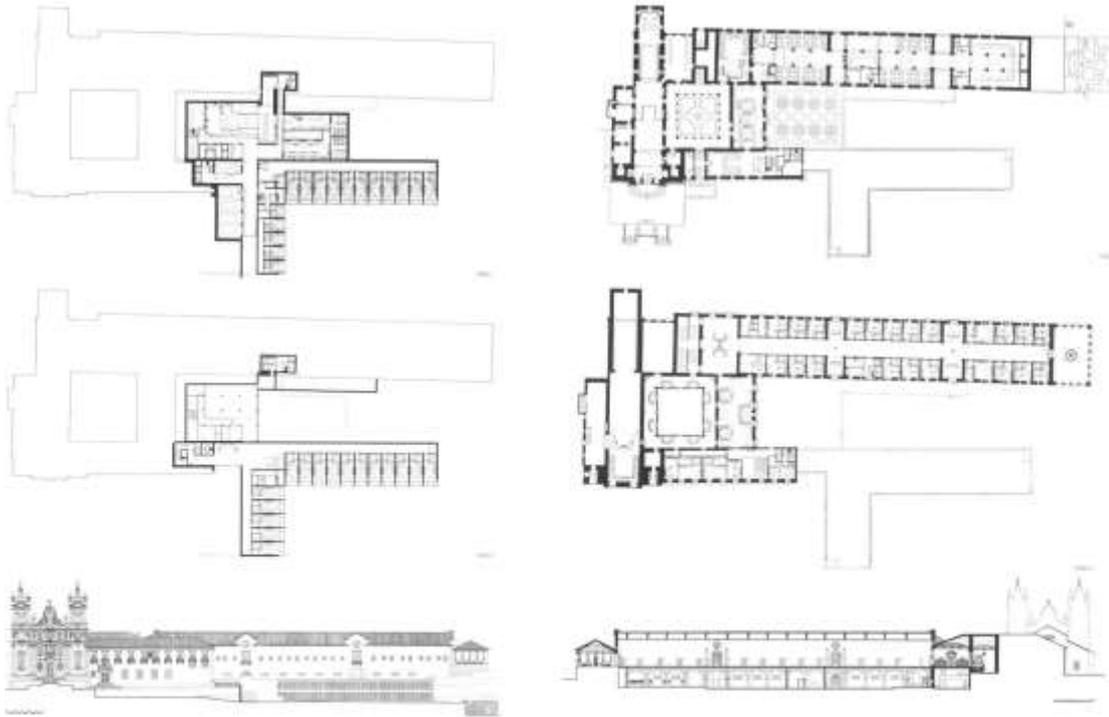
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



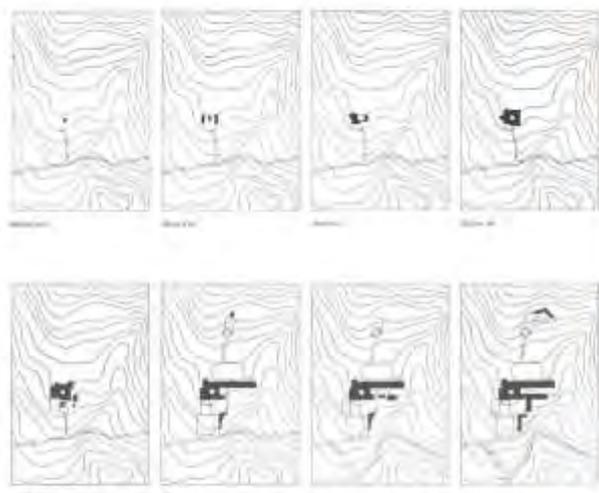
FERNANDO TÁVORA | PARQUE MUNICIPAL E PAVILHÃO DE TÊNIS QUINTA DA CONCEIÇÃO
LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS | PROJETO: 1956 | CONSTRUÇÃO: 1960
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



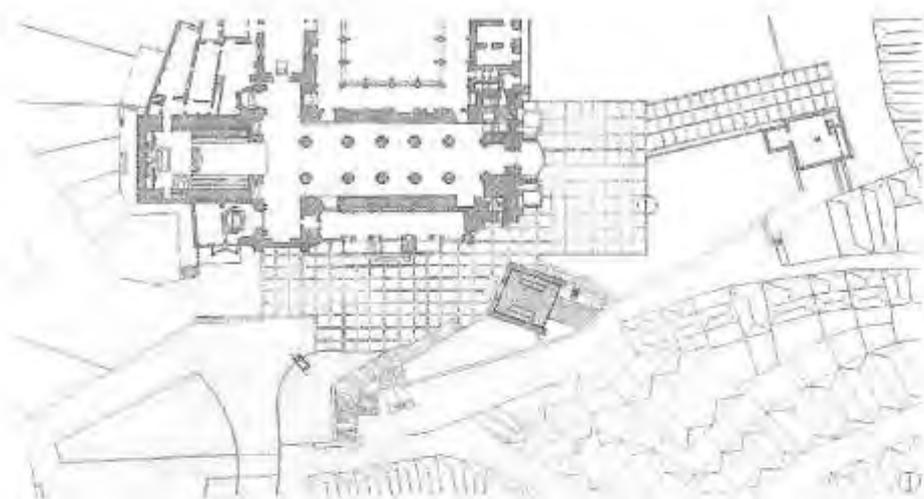
FERNANDO TÁVORA | CONVENTO DE SANTA MARINHA DA COSTA
SANTA MARINHA DA COSTA, GUIMARÃES | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1985
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



FERNANDO TÁVORA | CONVENTO DE SANTA MARINHA DA COSTA
SANTA MARINHA DA COSTA, GUIMARÃES | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1985
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



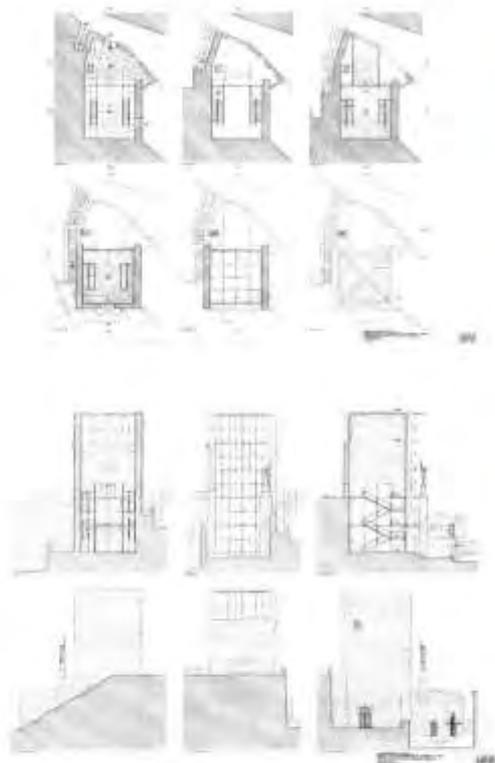
FERNANDO TÁVORA | CONVENTO DE SANTA MARINHA DA COSTA
SANTA MARINHA DA COSTA, GUIMARÃES | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1985
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



FERNANDO TÁVORA | TORRE DA SÉ (CASA DOS 24)

TERREIRO DA SÉ, PORTO | PROJETO: 1995 | CONSTRUÇÃO: 2002

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



FERNANDO TÁVORA | TORRE DA SÉ (CASA DOS 24)

TERREIRO DA SÉ, PORTO | PROJETO: 1995 | CONSTRUÇÃO: 2002

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | EDIFÍCIO LOUVEIRA

SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1946 | CONSTRUÇÃO: 1985

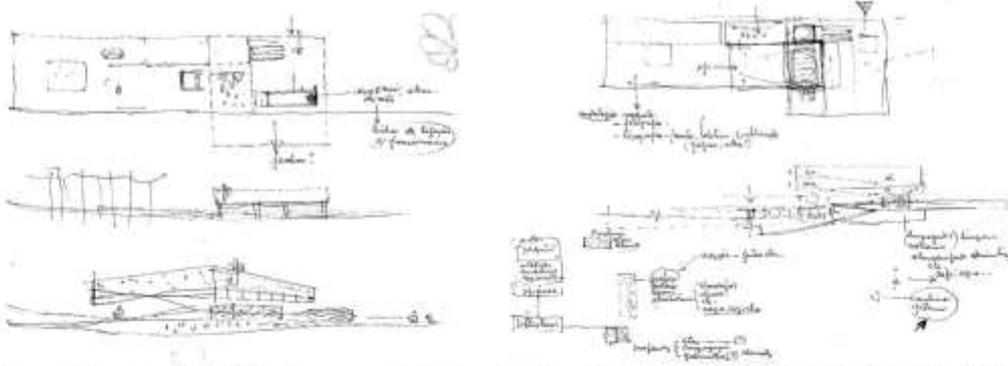
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



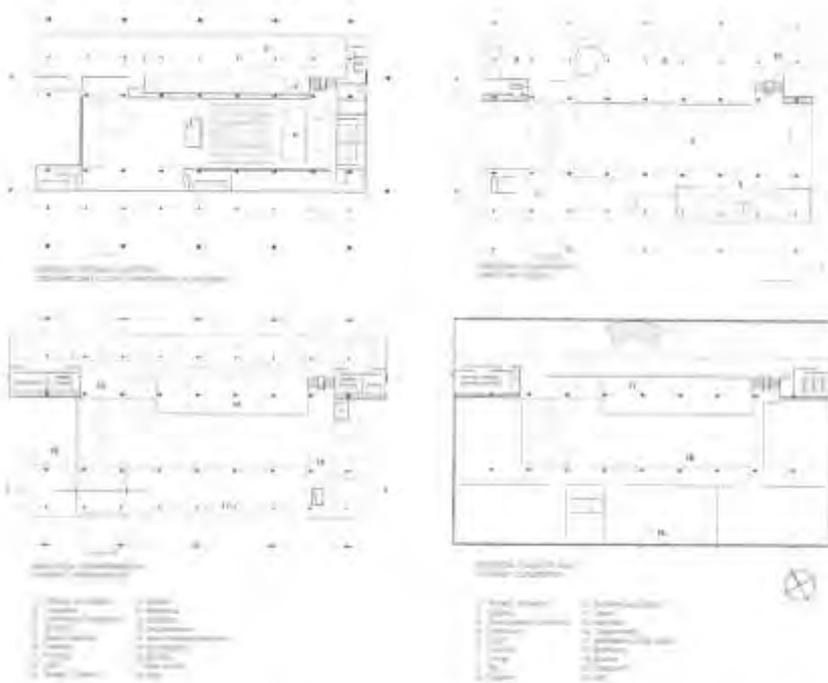
VILANOVA ARTIGAS | EDIFÍCIO LOUVEIRA

SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1946 | CONSTRUÇÃO: 1946

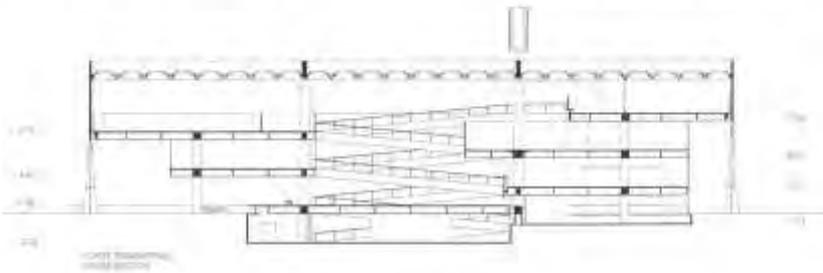
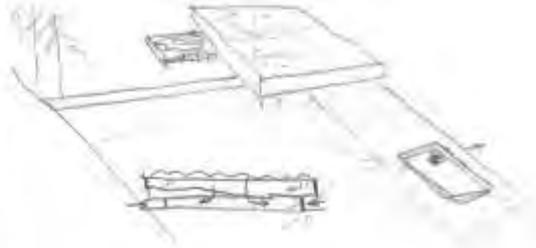
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP (FAU USP)
SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1966
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



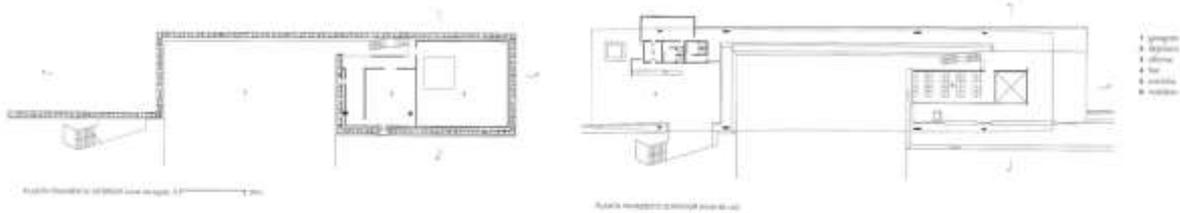
VILANOVA ARTIGAS | FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP (FAU USP)
SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1966
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP (FAU USP)

SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1966

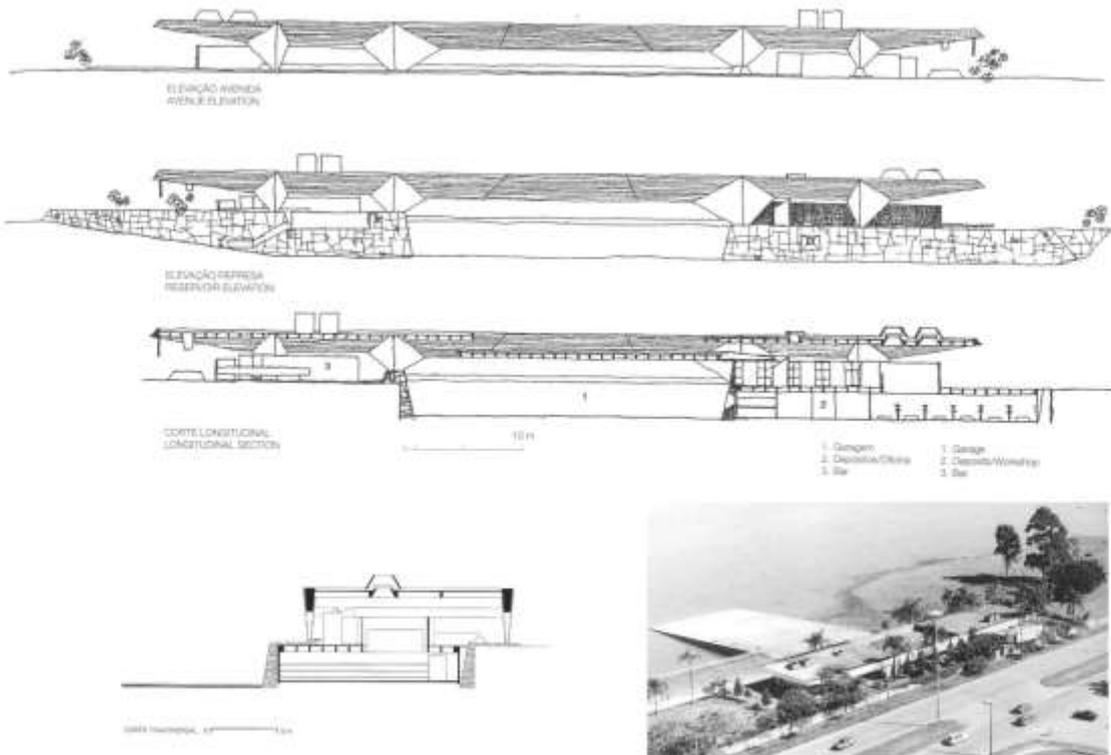
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | GARAGEM DE BARCOS SANTA PAULA IATE CLUBE

SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961

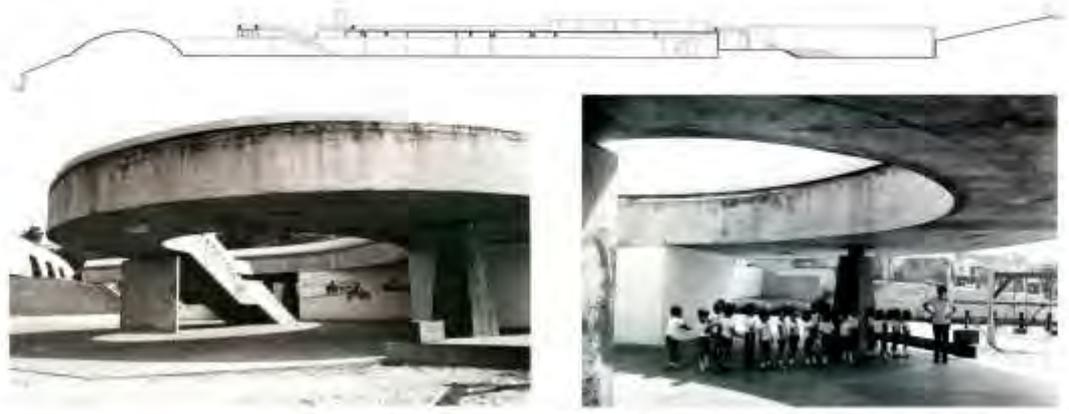
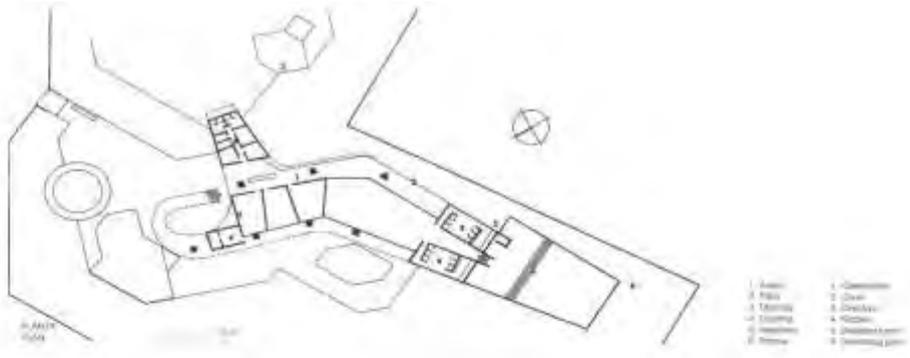
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



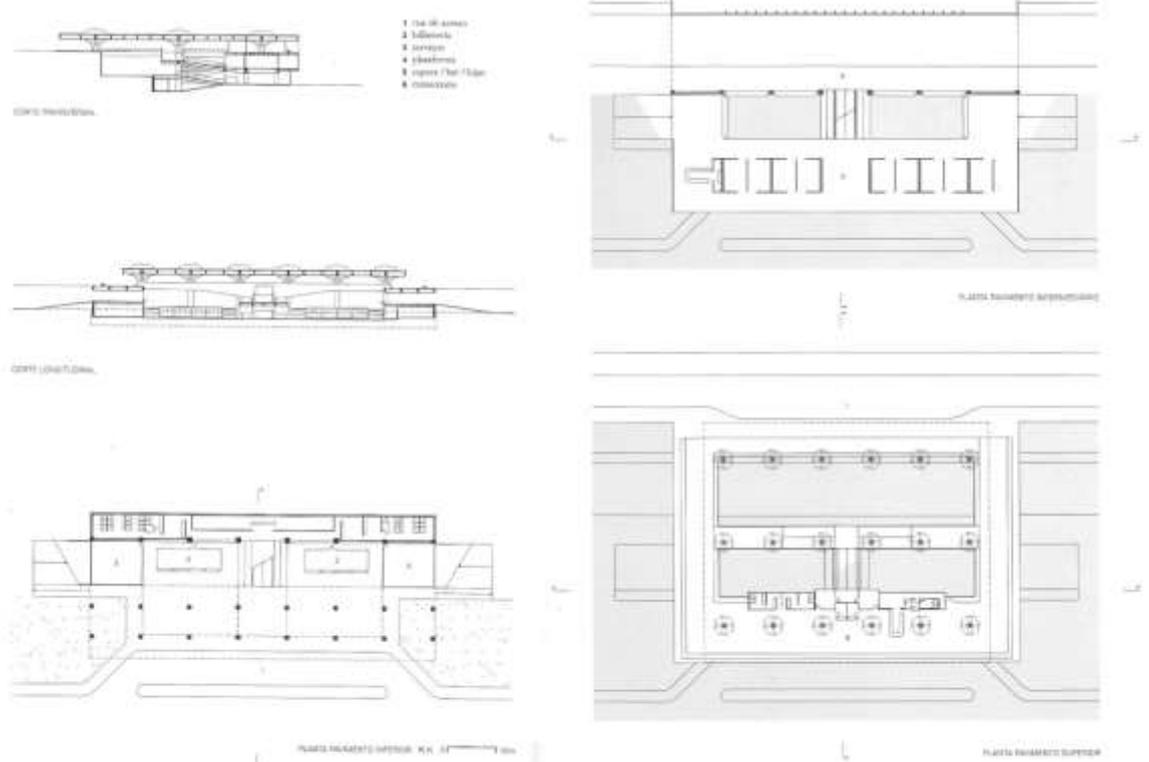
VILANOVA ARTIGAS | GARAGEM DE BARCOS SANTA PAULA IATE CLUBE
SÃO PAULO - SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | GARAGEM DE BARCOS SANTA PAULA IATE CLUBE
SÃO PAULO - SP | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | ESCOLA PRÉ-PRIMÁRIA DE VILA ALPINA
SANTO ANDRÉ-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1970
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

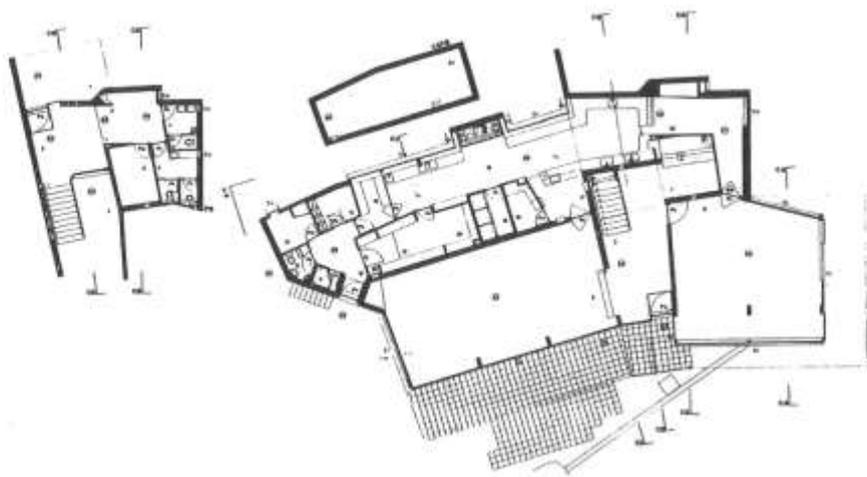


VILANOVA ARTIGAS | RODOVIÁRIA DE JAÚ
JÁU-SP | PROJETO: 1973 | CONSTRUÇÃO: 1973
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



VILANOVA ARTIGAS | RODOVIÁRIA DE JAÚ
JÁU-SP | PROJETO: 1973 | CONSTRUÇÃO: 1973

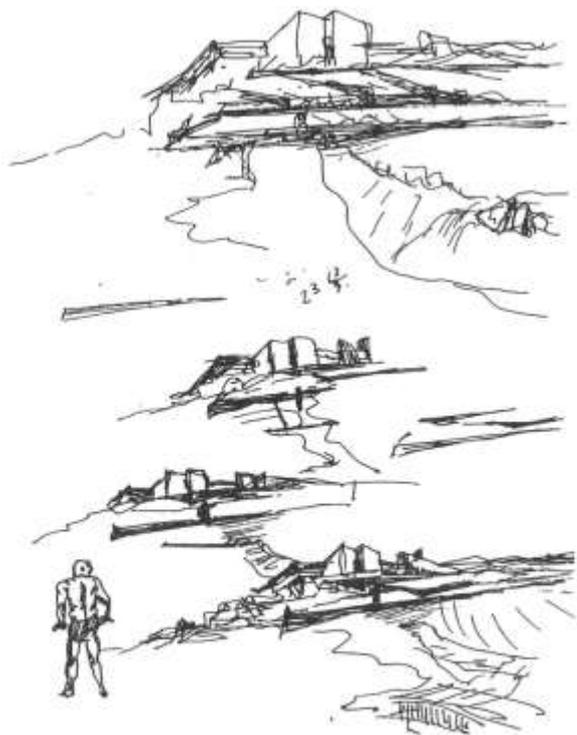
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ÁLVARO SIZA | CASA DE CHÁ DA BOA NOVA

LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1956 | CONSTRUÇÃO: 1958-63

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ÁLVARO SIZA | CASA DE CHÁ DA BOA NOVA

LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1956 | CONSTRUÇÃO: 1958-63

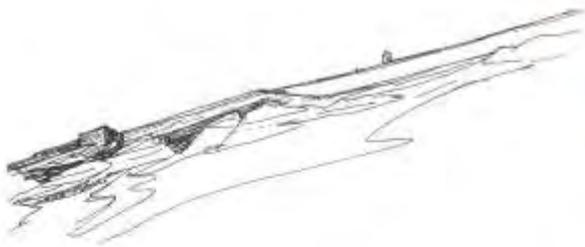
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



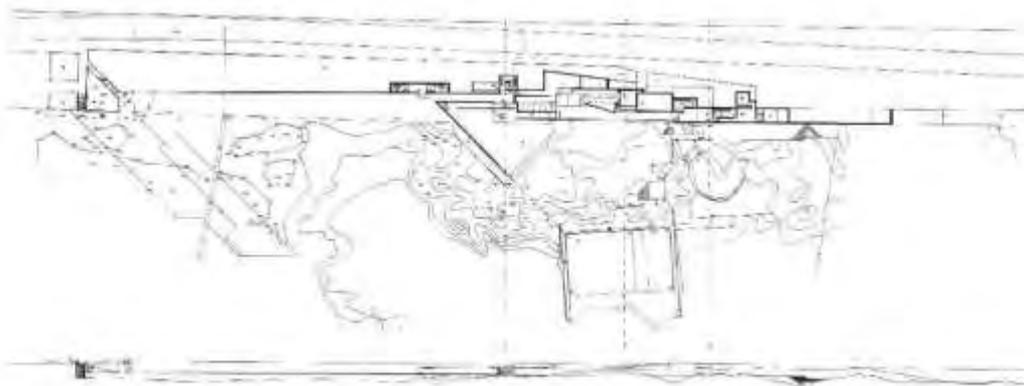
ÁLVARO SIZA | CASA DE CHÁ DA BOA NOVA

LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1956 | CONSTRUÇÃO: 1958-63

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ÁLVARO SIZA | PISCINAS MUNICIPAIS DE LEÇA DA PALMEIRA
 LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961-66
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



Planta general



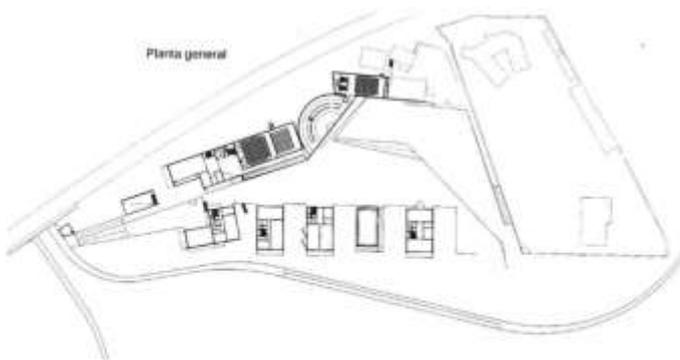
ÁLVARO SIZA | PISCINAS MUNICIPAIS DE LEÇA DA PALMEIRA
 LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961-66
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ALVARO SIZA | PISCINAS MUNICIPAIS DE LEÇA DA PALMEIRA

LEÇA DE PALMEIRA | PROJETO: 1961 | CONSTRUÇÃO: 1961-66

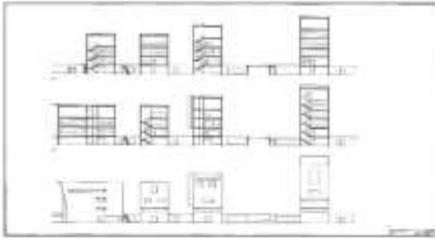
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



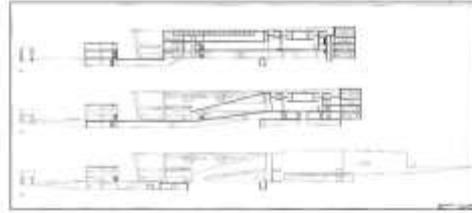
ALVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

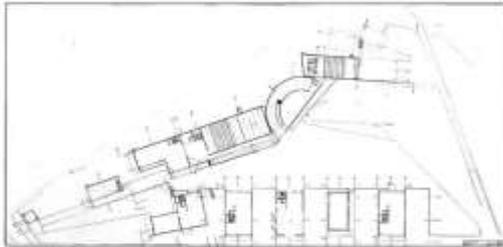
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



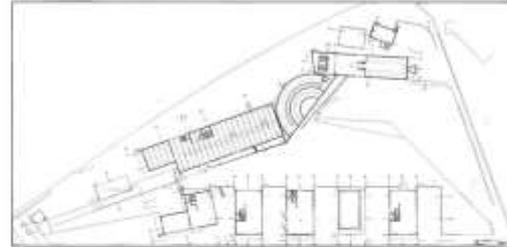
Cortes e elevações dos andares



Cortes e elevações de eixo norte



Planta, nível 2



Planta, nível 4



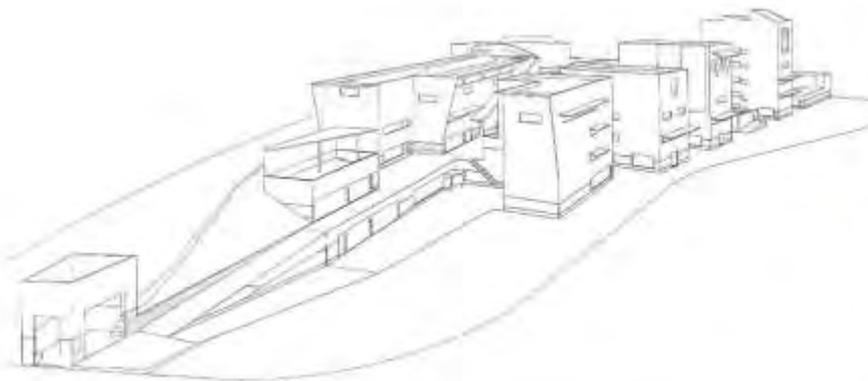
Planta, nível 1



Planta, nível 3

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

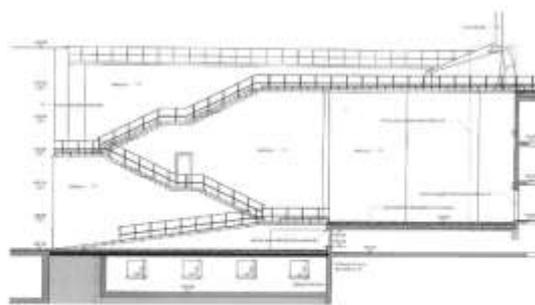
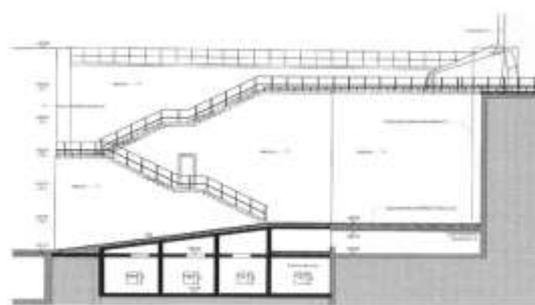
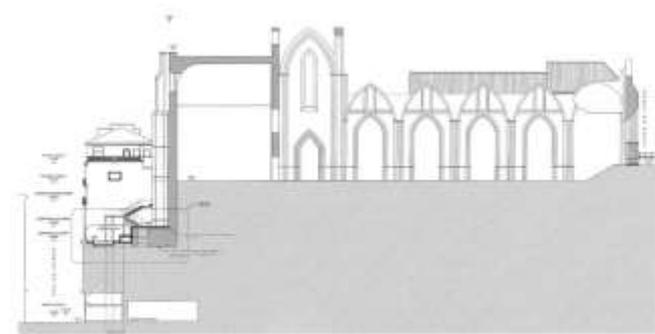


ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

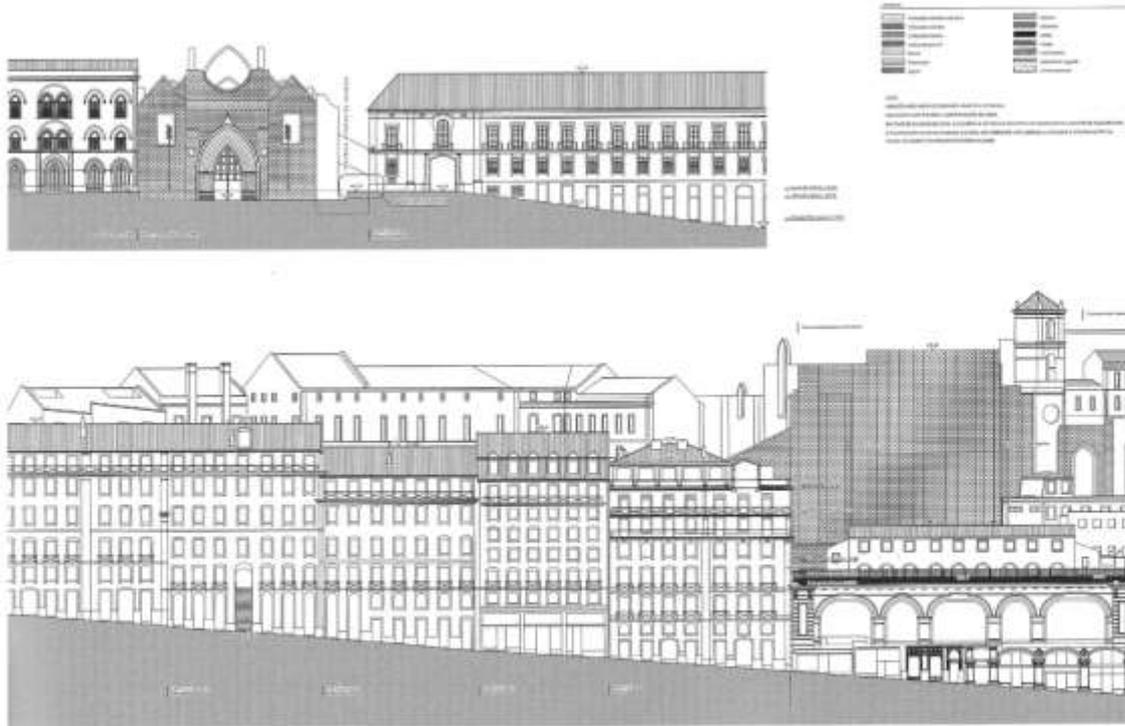
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ÁLVARO SIZA | TERRAÇOS DO CARMO
 CHIADO, LISBOA | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988- DÉCADA DE 90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



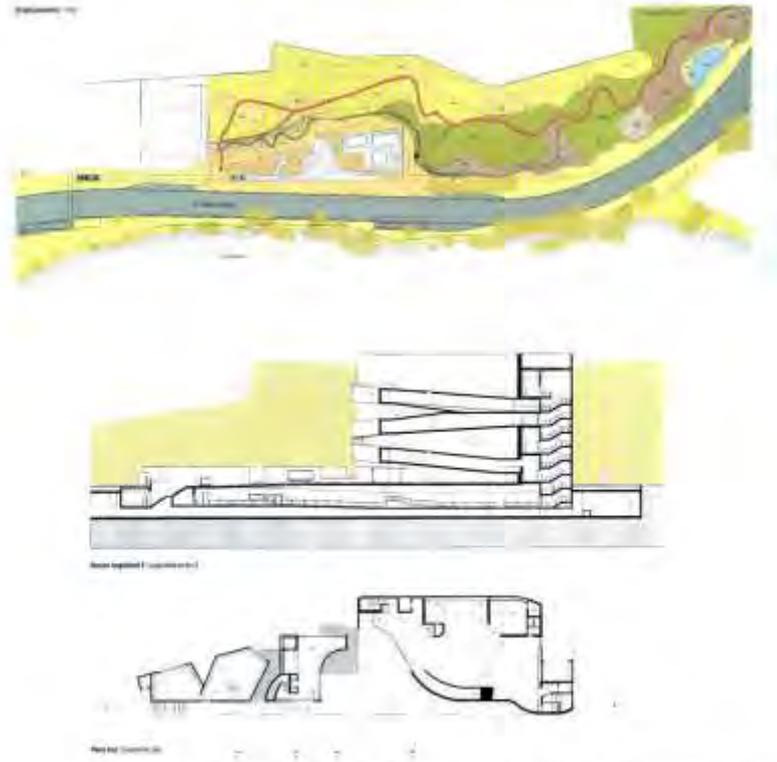
ÁLVARO SIZA | TERRAÇOS DO CARMO
 CHIADO, LISBOA | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988- DÉCADA DE 90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ÁLVARO SIZA | TERRAÇOS DO CARMO
 CHIADO, LISBOA | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988- DÉCADA DE 90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



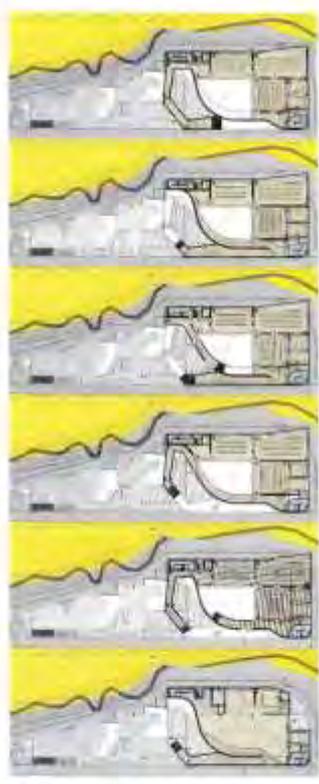
ÁLVARO SIZA | TERRAÇOS DO CARMO
 CHIADO, LISBOA | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988- DÉCADA DE 90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ALVARO SIZA | FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
PORTO ALEGRE, BRASIL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998-2008
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



- SEÇÃO 1**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 2**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 3**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 4**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 5**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 6**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado
- SEÇÃO 7**
 Nível do solo
 Nível do terreno
 Nível do pavimento
 Nível do telhado



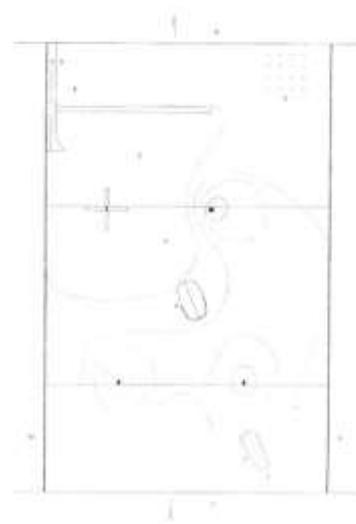
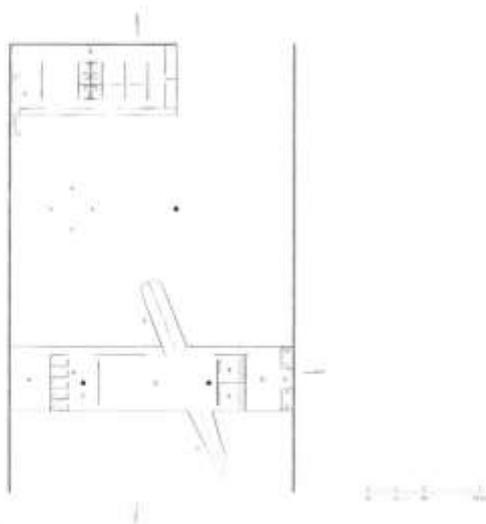
ALVARO SIZA | FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
PORTO ALEGRE, BRASIL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998-2008
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



ALVARO SIZA | FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

PORTO ALEGRE, BRASIL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998-2008

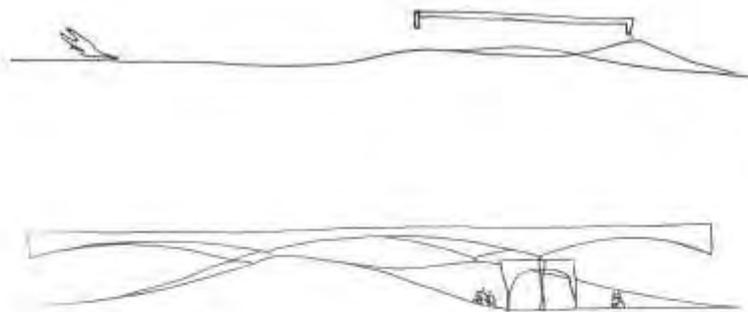
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | PAVILHÃO DO BRASIL EM OSAKA

OSAKA, JAPÃO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1969

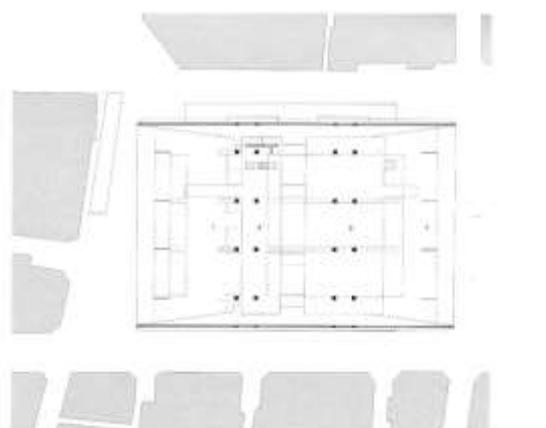
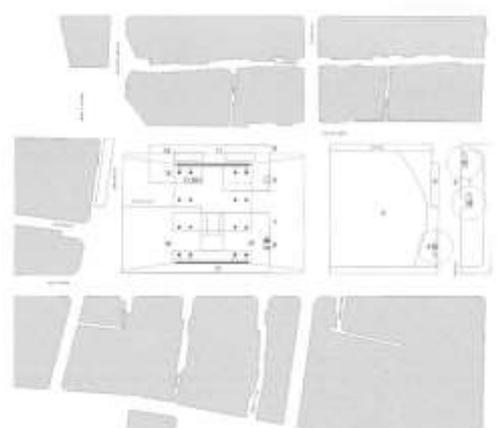
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | PAVILHÃO DO BRASIL EM OSAKA

OSAKA, JAPÃO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1969

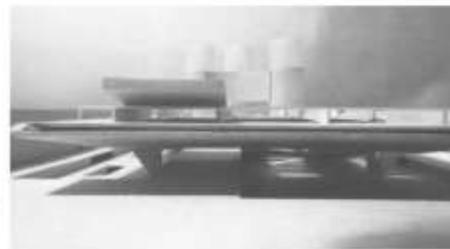
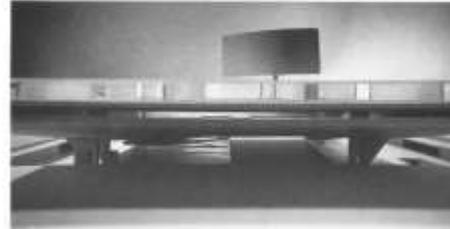
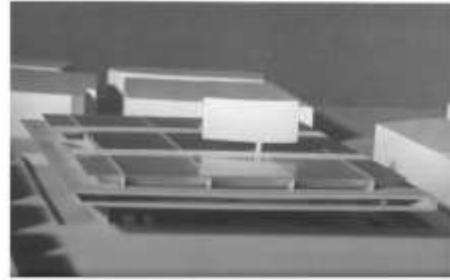
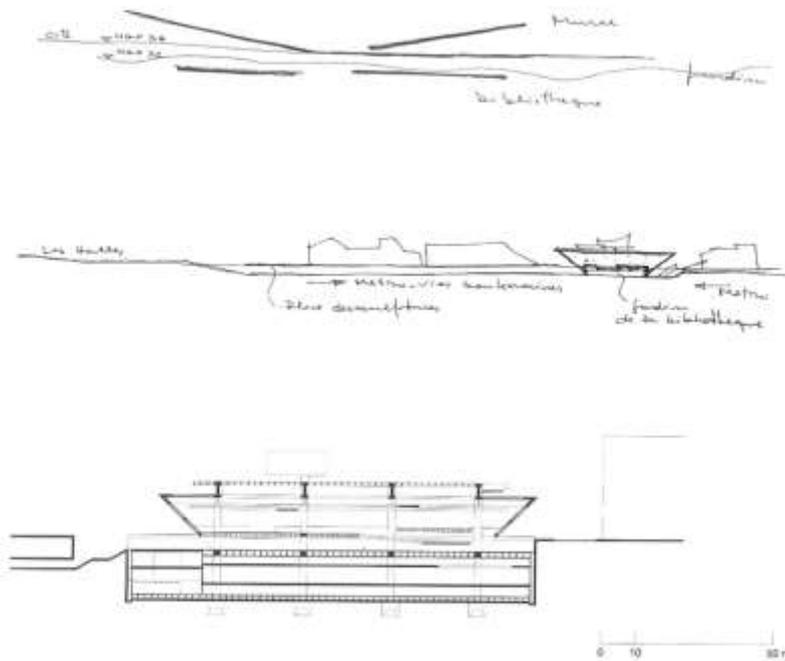
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | CENTRO CULTURAL GEORGES POMPIDOU

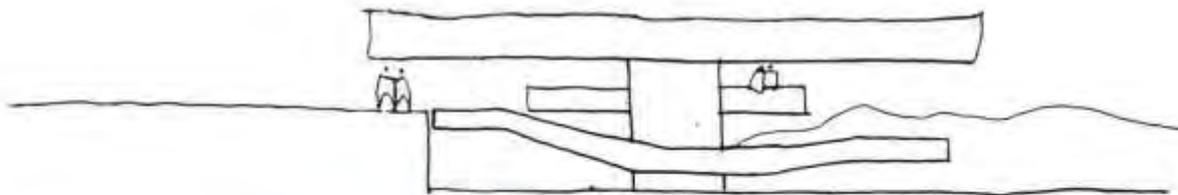
PARIS, FRANÇA | PROJETO: 1971

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | CENTRO CULTURAL GEORGES POMPIDOU
PARIS, FRANÇA | PROJETO: 1971

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | CAPELA DE SÃO PEDRO

CAMPOS DO JORDÃO-SP | PROJETO: 1987 | CONSTRUÇÃO: 1988/89

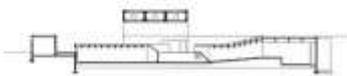
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



implantação



planta de museu



corte transversal

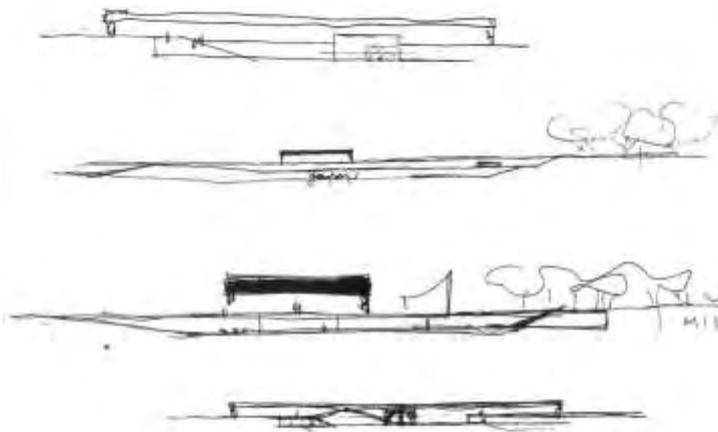


corte longitudinal

PAULO MENDES DA ROCHA | MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURAS (MUBE)

SÃO PAULO-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURAS (MUBE)

SÃO PAULO-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988

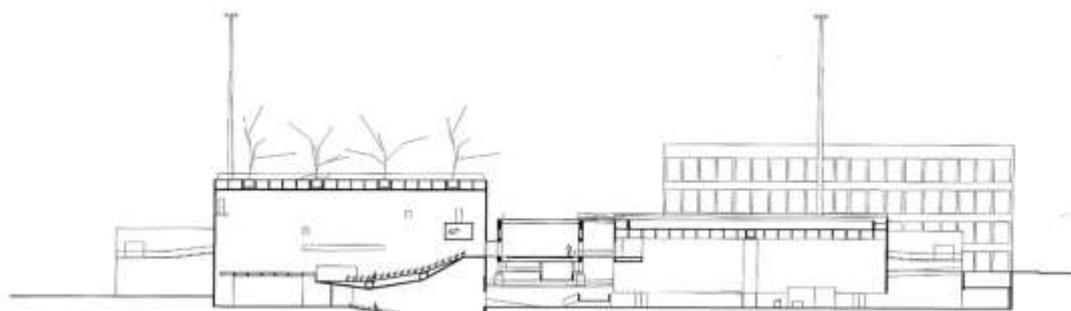
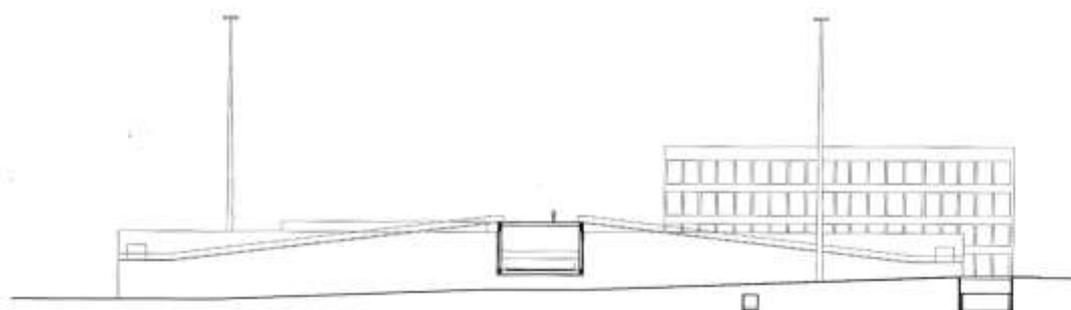
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURAS (MUBE)
 SÃO PAULO-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1988
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



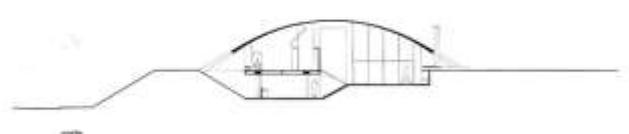
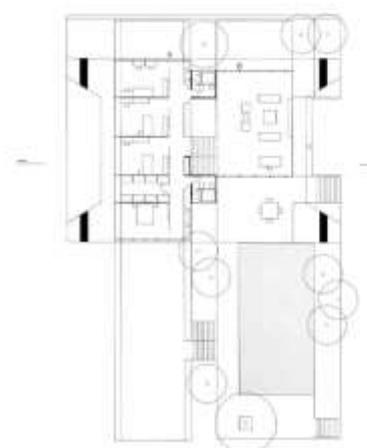
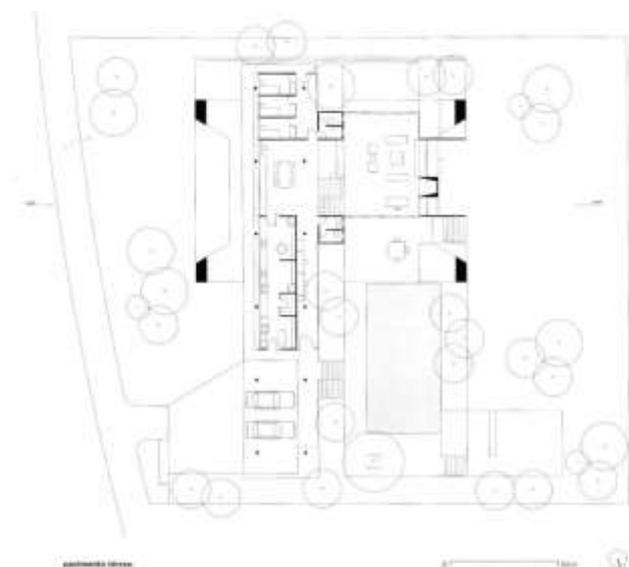
PAULO MENDES DA ROCHA | CENTRO CULTURAL SESC TATUAPÉ
 SÃO PAULO-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1996
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PAULO MENDES DA ROCHA | CENTRO CULTURAL SESC TATUAPÉ

SÃO PAULO-SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1996

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA MILAN

CIDADE JARDIM, SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1972-75

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



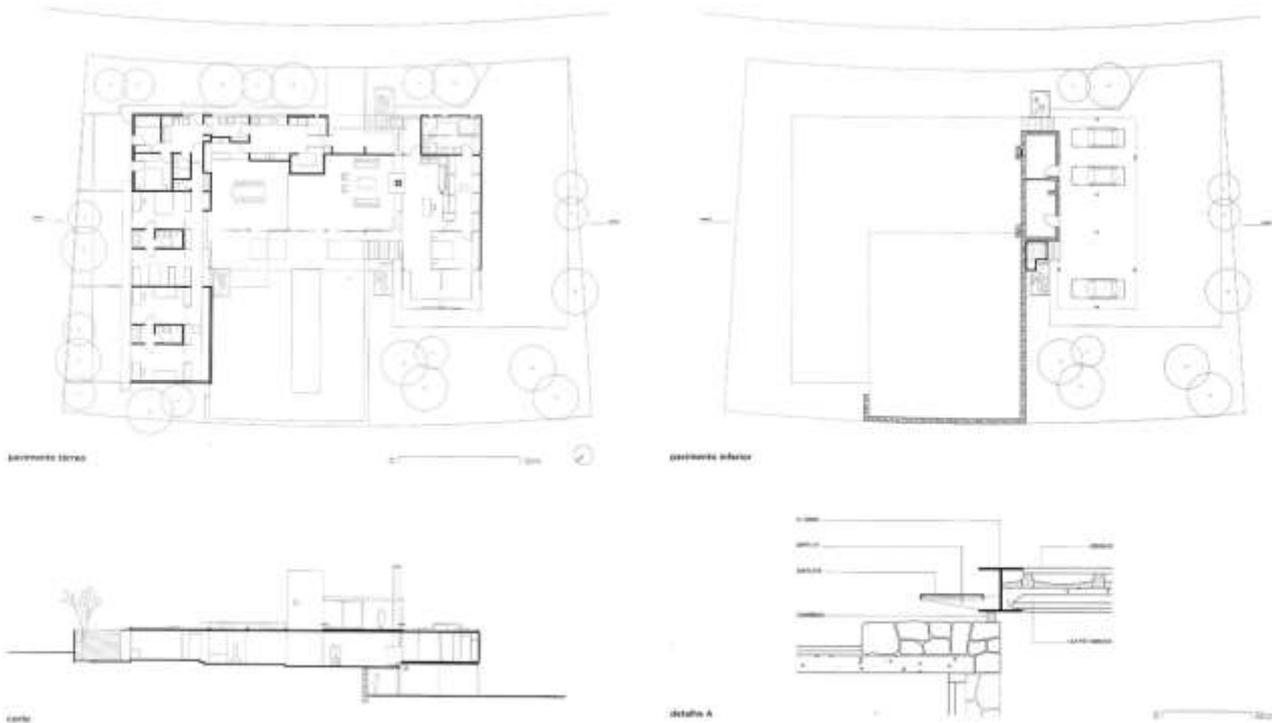
MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA MILAN

CIDADE JARDIM, SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1972-75
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA MILAN

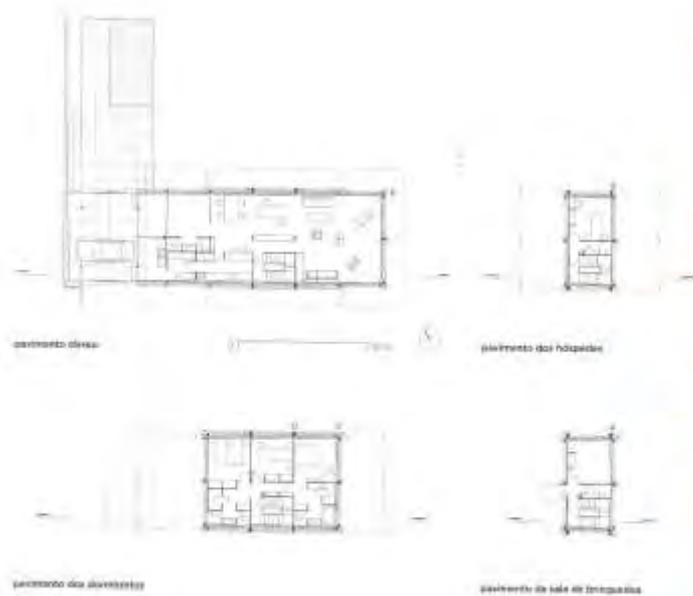
CIDADE JARDIM, SÃO PAULO-SP | PROJETO: 1972 | CONSTRUÇÃO: 1972-75
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



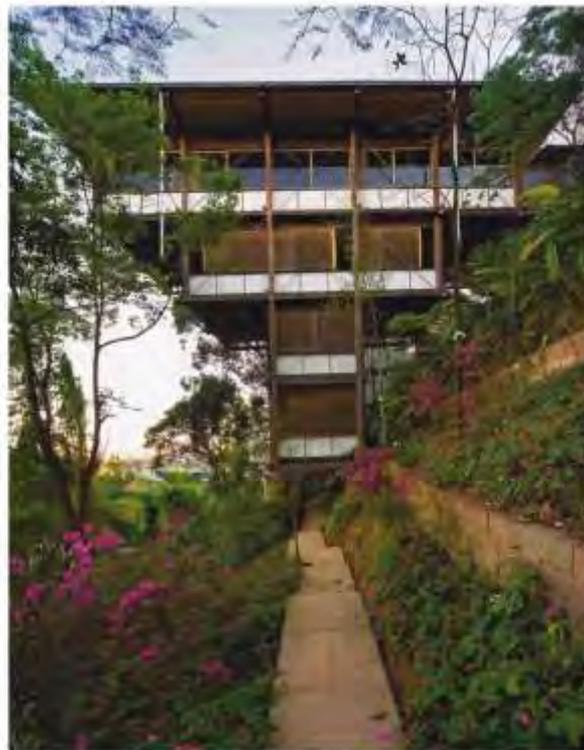
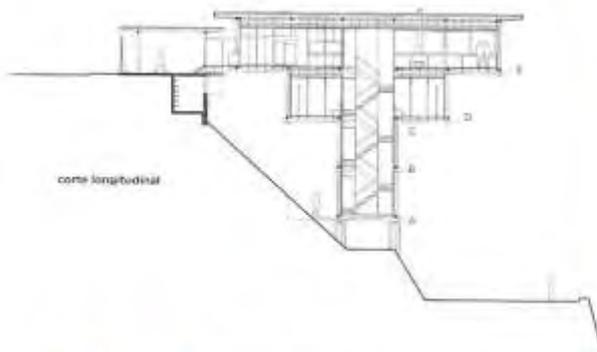
MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA JANDER KÔU
 ALPHAVILLE, BARUERI-SP | PROJETO: 1981 | CONSTRUÇÃO: 1981-82
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



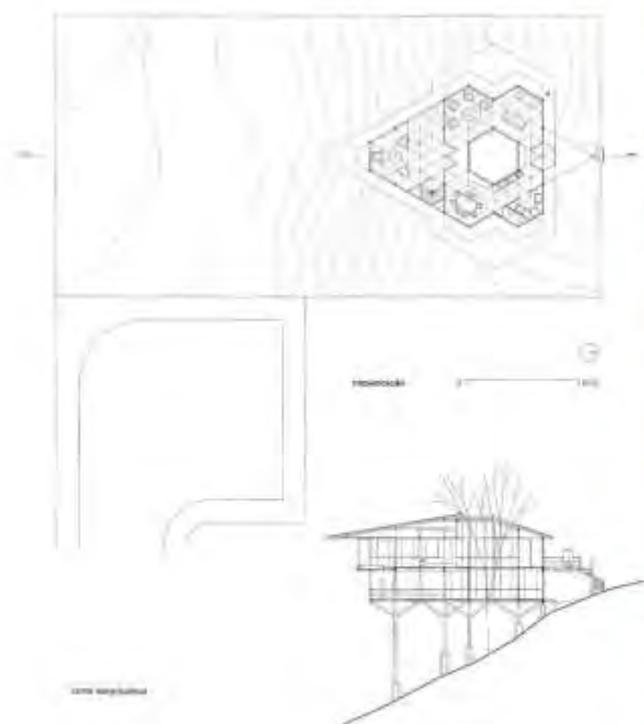
MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA JANDER KÔU
 ALPHAVILLE, BARUERI-SP | PROJETO: 1981 | CONSTRUÇÃO: 1981-82
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA HÉLIO OLGA
JARDIM VITÓRIA RÉGIA, SÃO PAULO, SP | PROJETO: 1987 | CONSTRUÇÃO: 1987-90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



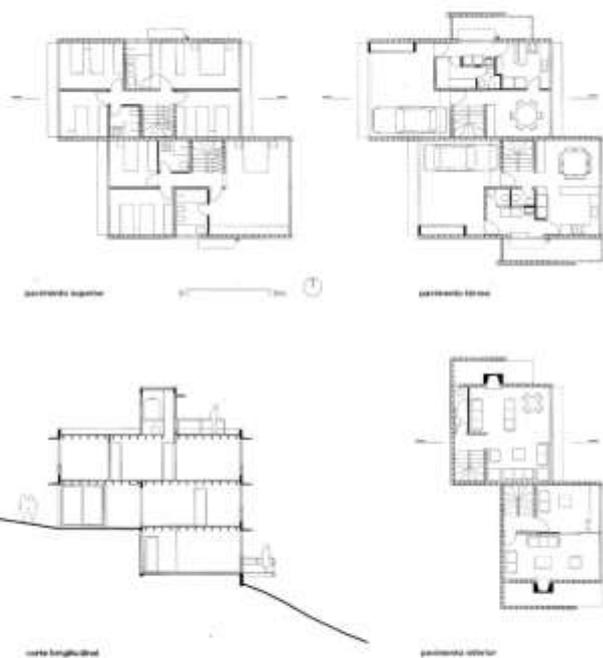
MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA HÉLIO OLGA
JARDIM VITÓRIA RÉGIA, SÃO PAULO, SP | PROJETO: 1987 | CONSTRUÇÃO: 1987-90
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



MARCOS ACAYABA | RESIDÊNCIA BAETA

IPORANGA, GUARUJÁ, SP | PROJETO: 1991 | CONSTRUÇÃO: 1992-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



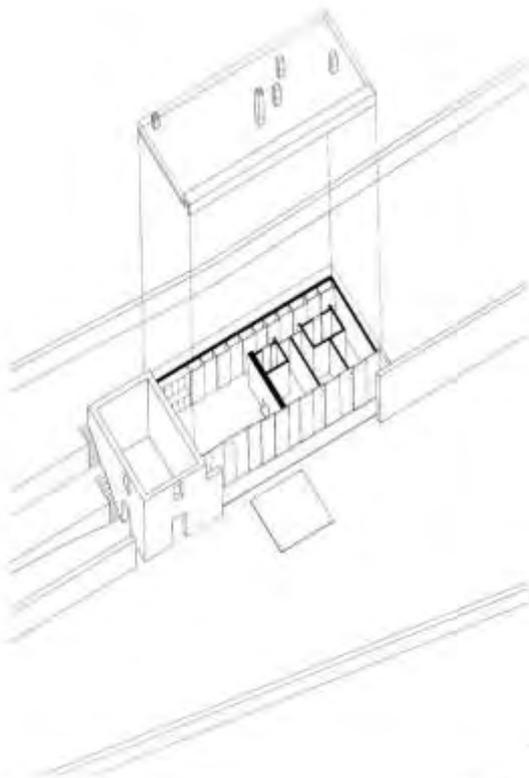
MARCOS ACAYABA | VILA BUTANTÃ

VILA PIRAJUSSARA, SÃO PAULO, SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998-2004

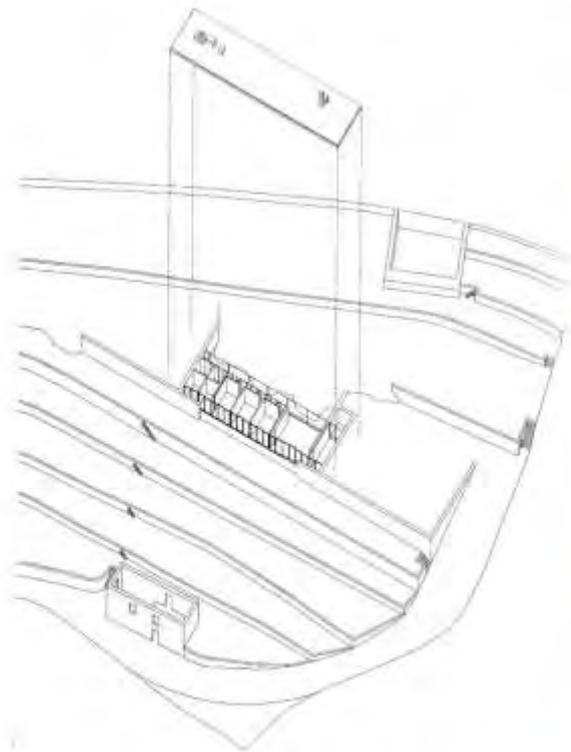
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



MARCOS ACAYABA | VILA BUTANTÃ
VILA PIRAJUSSARA, SÃO PAULO, SP | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998-2004
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA EM BAIÃO
VALE DA CERDEIRA, BAIÃO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1990-1993
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA EM MOLEDO

MOLEDO DO MINHO, CAMINHA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1991-98

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



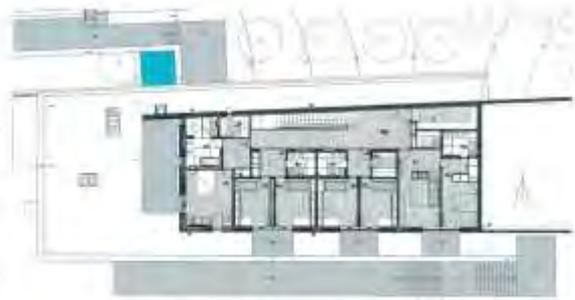
EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA EM MOLEDO

MOLEDO DO MINHO, CAMINHA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1991-98

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA EM MOLEDO
MOLEDO DO MINHO, CAMINHA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1991-98
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



Planta baixa - 110m x 30m

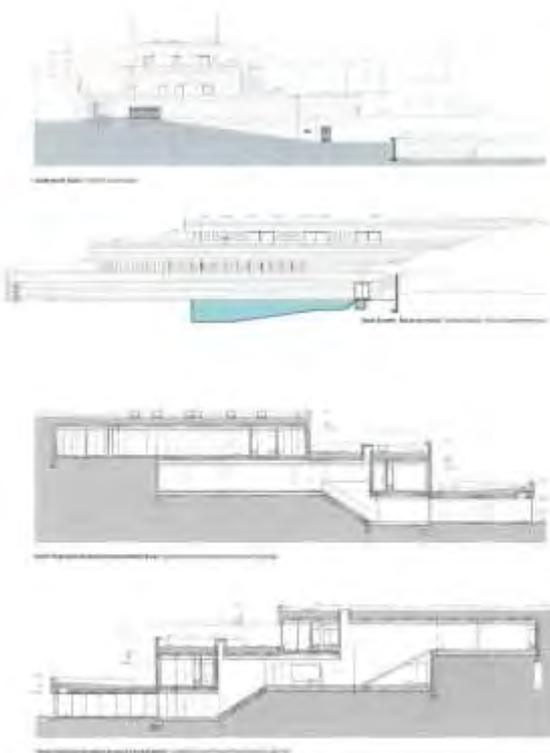


Planta baixa - 110m x 30m



Planta baixa - 110m x 30m

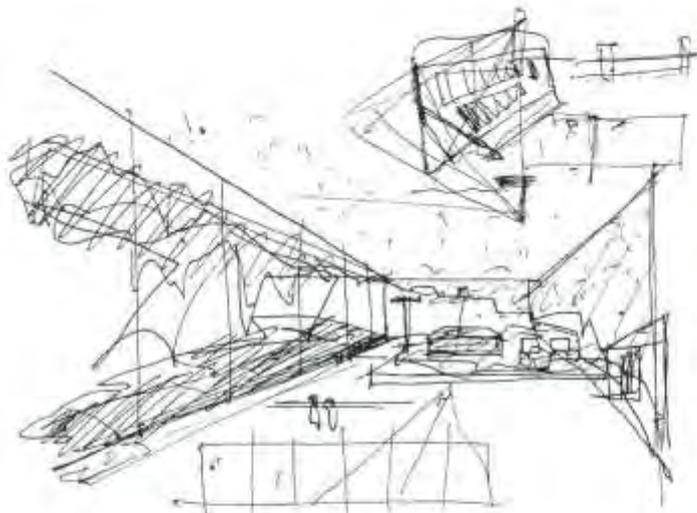
EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA BOM JESUS II
BRAGA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1996-2007
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | RESIDÊNCIA BOM JESUS II

BRAGA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1996-2007

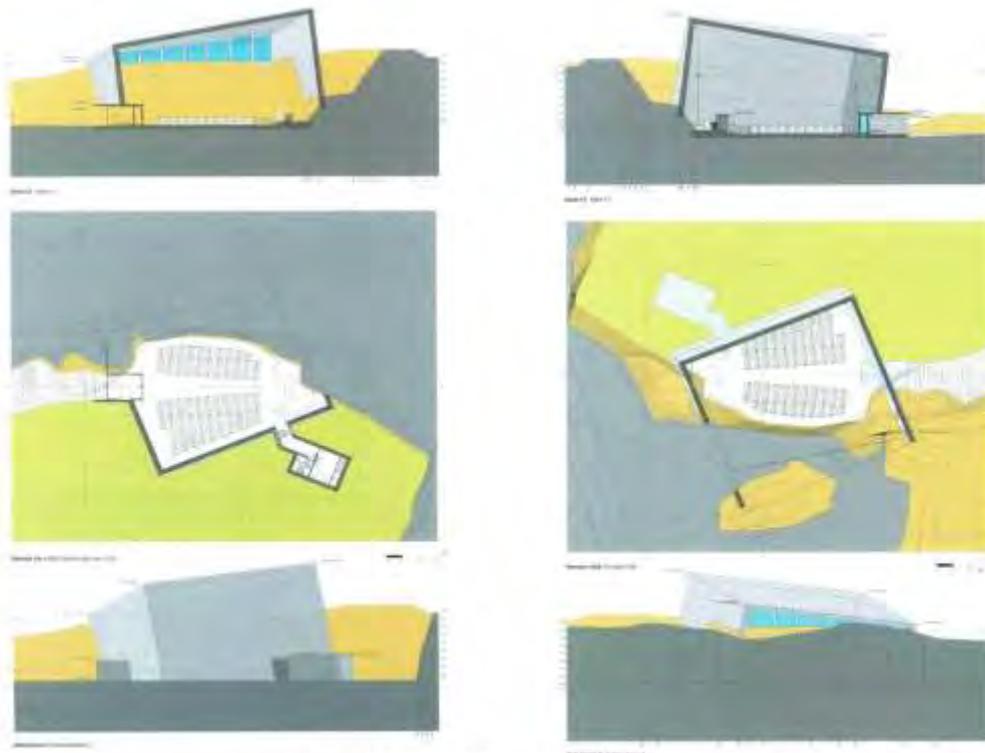
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | IGREJA DA MISERICÓRDIA

MILHEIRÓS, MAIA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998

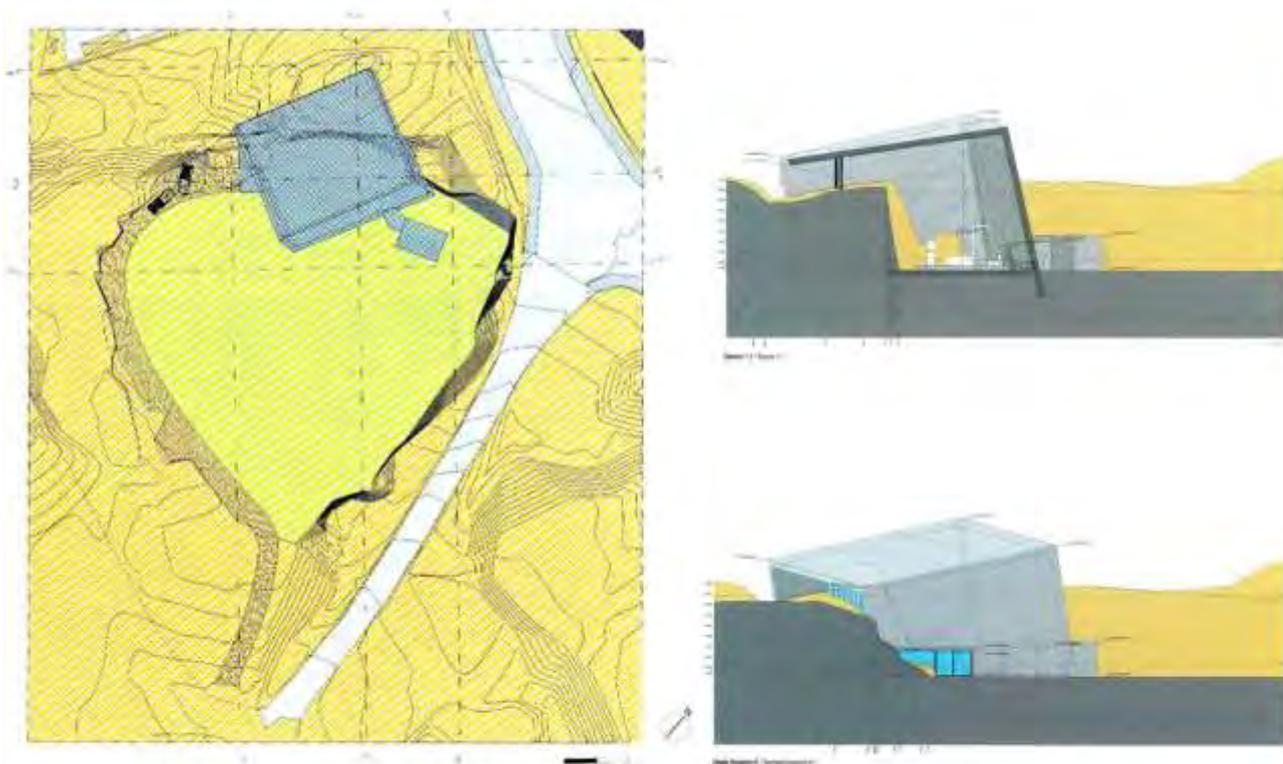
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | IGREJA DA MISERICÓRDIA

MILHEIRÓS, MAIA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998

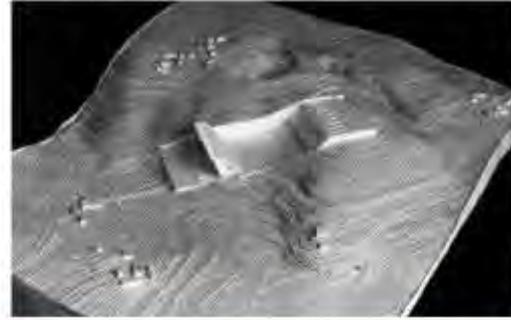
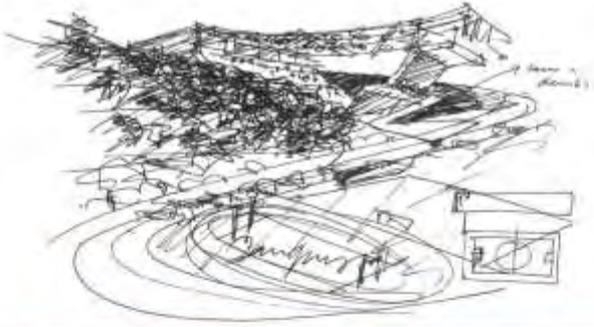
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



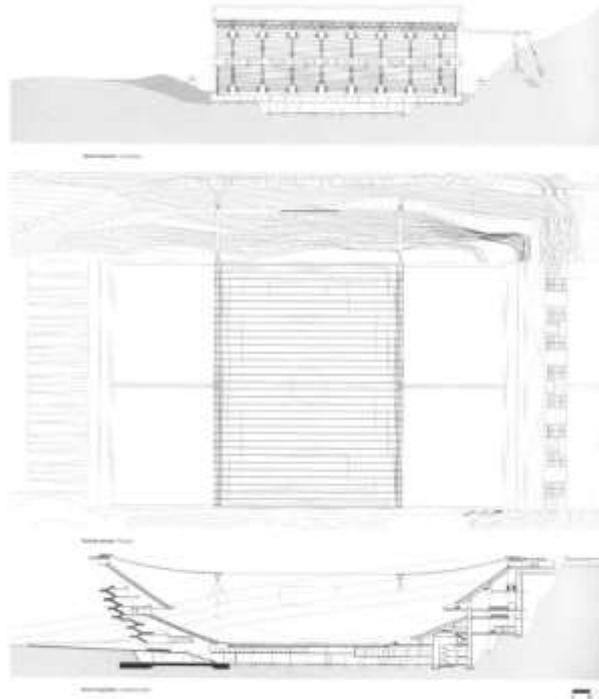
EDUARDO SOUTO DE MOURA | IGREJA DA MISERICÓRDIA

MILHEIRÓS, MAIA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1998

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | ESTÁDIO DE BRAGA
MONTE CASTRO, BRAGA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 2000-2003
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDUARDO SOUTO DE MOURA | ESTÁDIO DE BRAGA
MONTE CASTRO, BRAGA, PORTUGAL | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 2000-2003
 A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

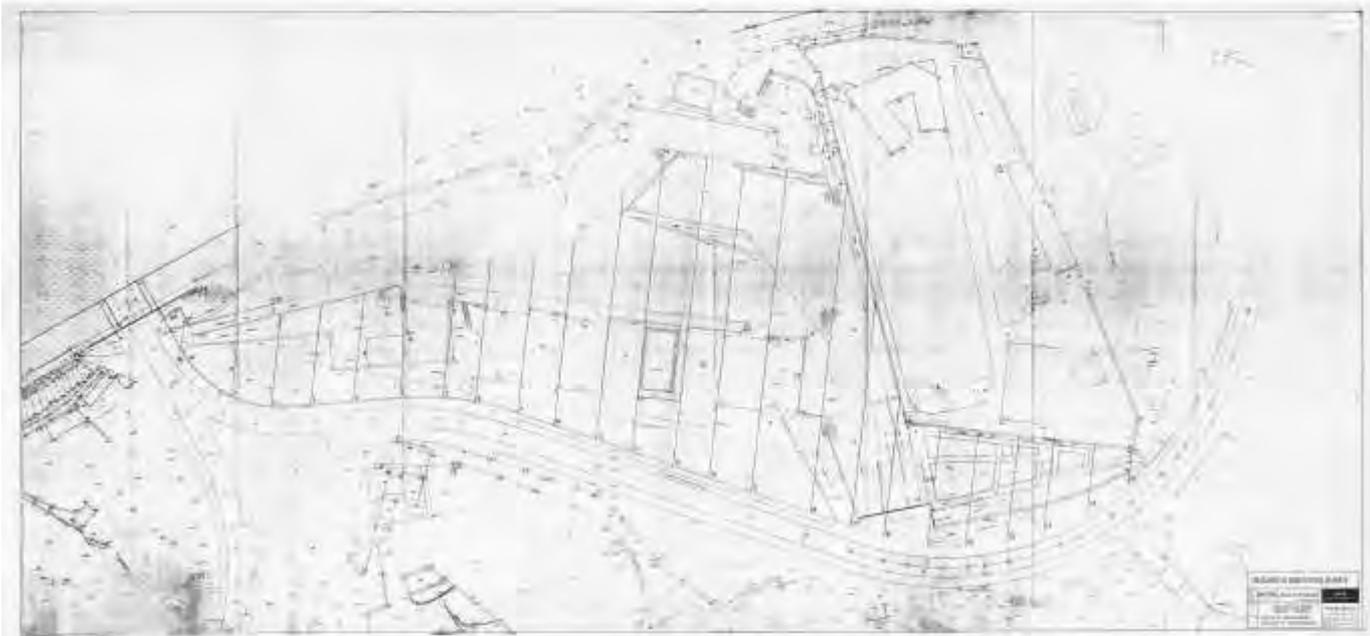
9.2 Fichas catalográficas com desenhos técnicos e outros desenhos relevantes | Material iconográfico coletado | Estudo de caso

Como parte integrante do desenvolvimento da segunda etapa desta pesquisa de iniciação científica, enfrentou-se uma dimensão de pesquisa e coleta de desenhos técnicos e outras formas de desenho e representação referentes ao projeto da Faculdade de Arquitectura do Porto, escolhida como estudo de caso. Neste sentido, contemplou-se uma dimensão de pesquisa que pauta-se no enfrentamento de fontes primárias, visto que grande parte do material iconográfico coletado foi obtido através de uma busca nos arquivos digitais do Repositório Temático da Universidade do Porto (<<https://repositorio-tematico.up.pt/?locale=pt>>). Tal material serve como base para futuras pesquisas ou desenvolvimentos mais aprofundados sobre o projeto e a temática. No presente relatório foram elaboradas fichas catalográficas de uma pequena amostragem de desenhos obtidos no referido site.



PROJETO DE EXECUÇÃO | LOCALIZAÇÃO | PLANTA TOPOGRÁFICA

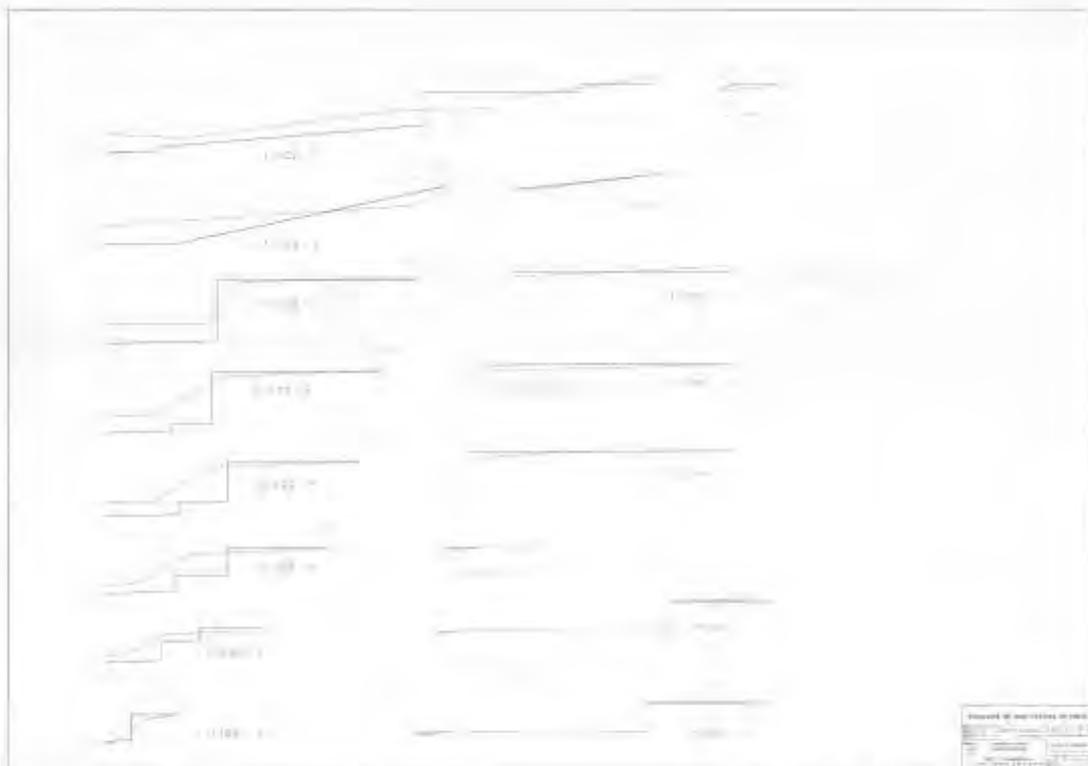
ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PROJETO DE ARRANJOS EXTERIORES | PLANTA DE IMPLANTAÇÃO | LOCALIZAÇÃO DOS PERFIS TRANSVERSAIS

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

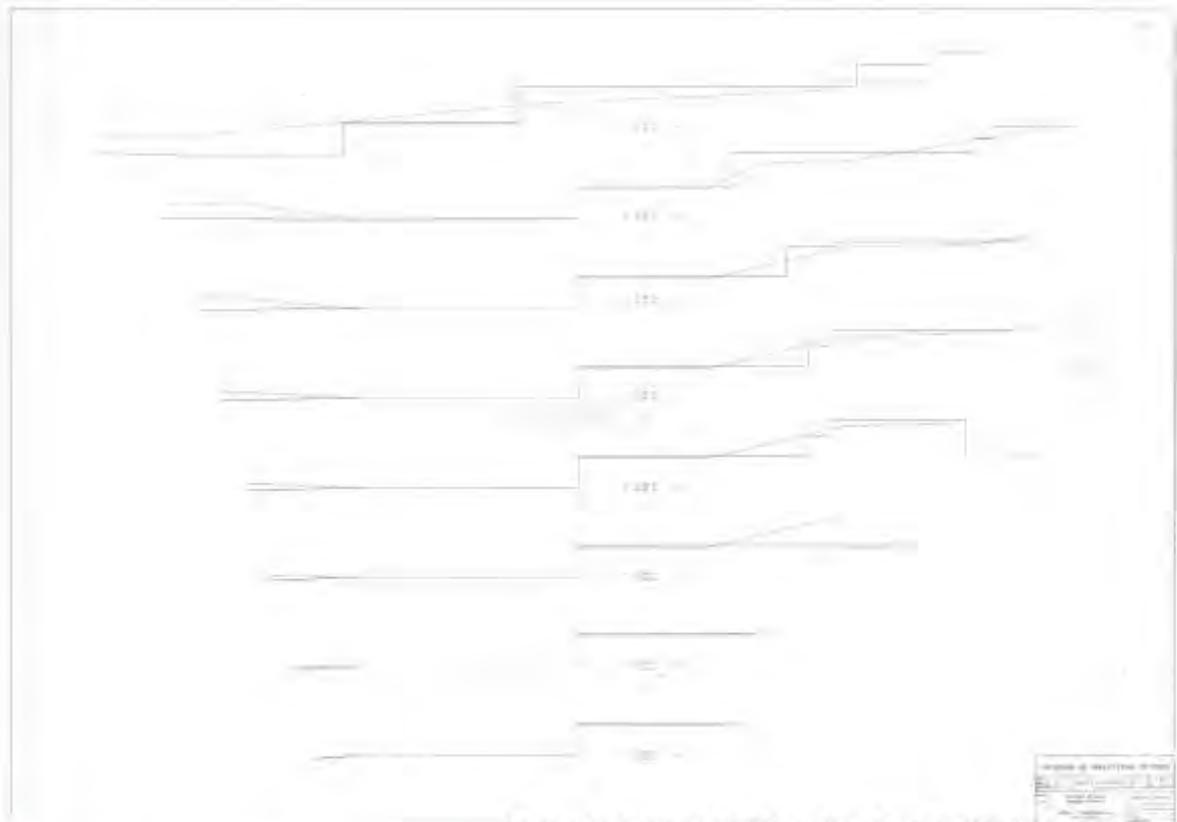
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PROJETO DE ARRANJOS EXTERIORES | PERFIS

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

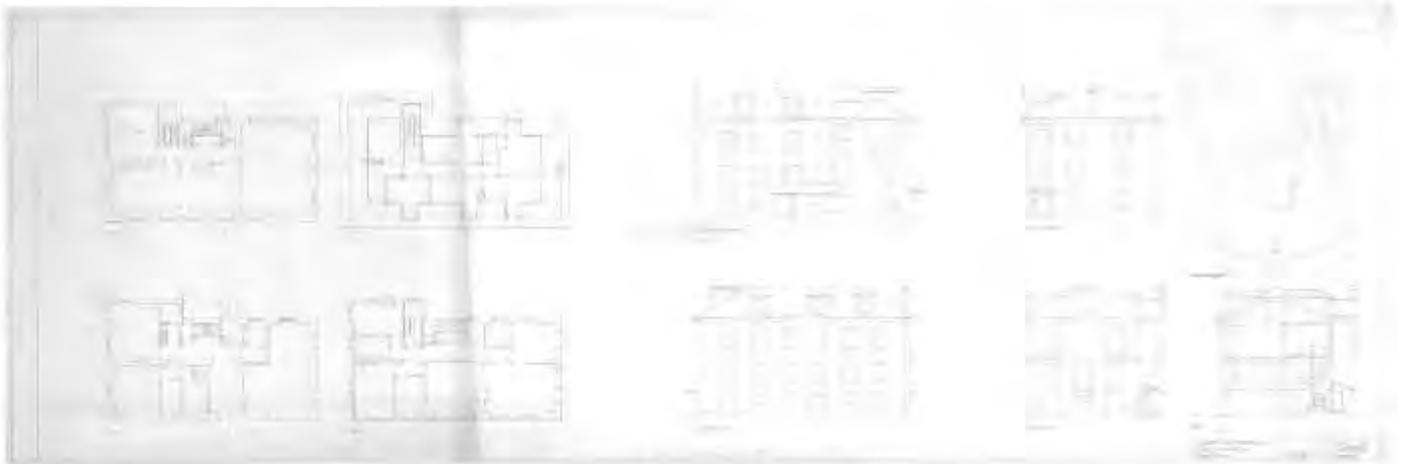
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PROJETO DE EXECUÇÃO | ARRANJOS EXTERIORES | PERFIS TRANSVERSAIS

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



EDIFÍCIO EXISTENTE | ESTADO ATUAL

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

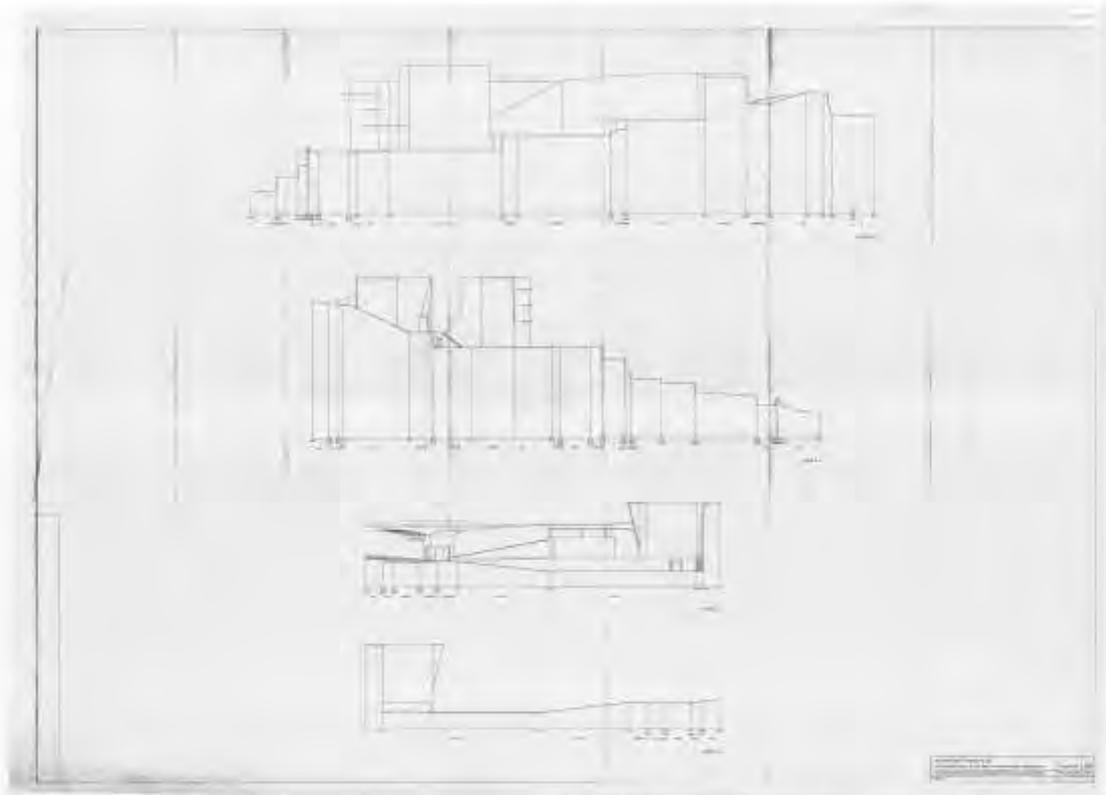
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PROJETO DE EXECUÇÃO | PLANTA DE LOCALIZAÇÃO DOS MUROS

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

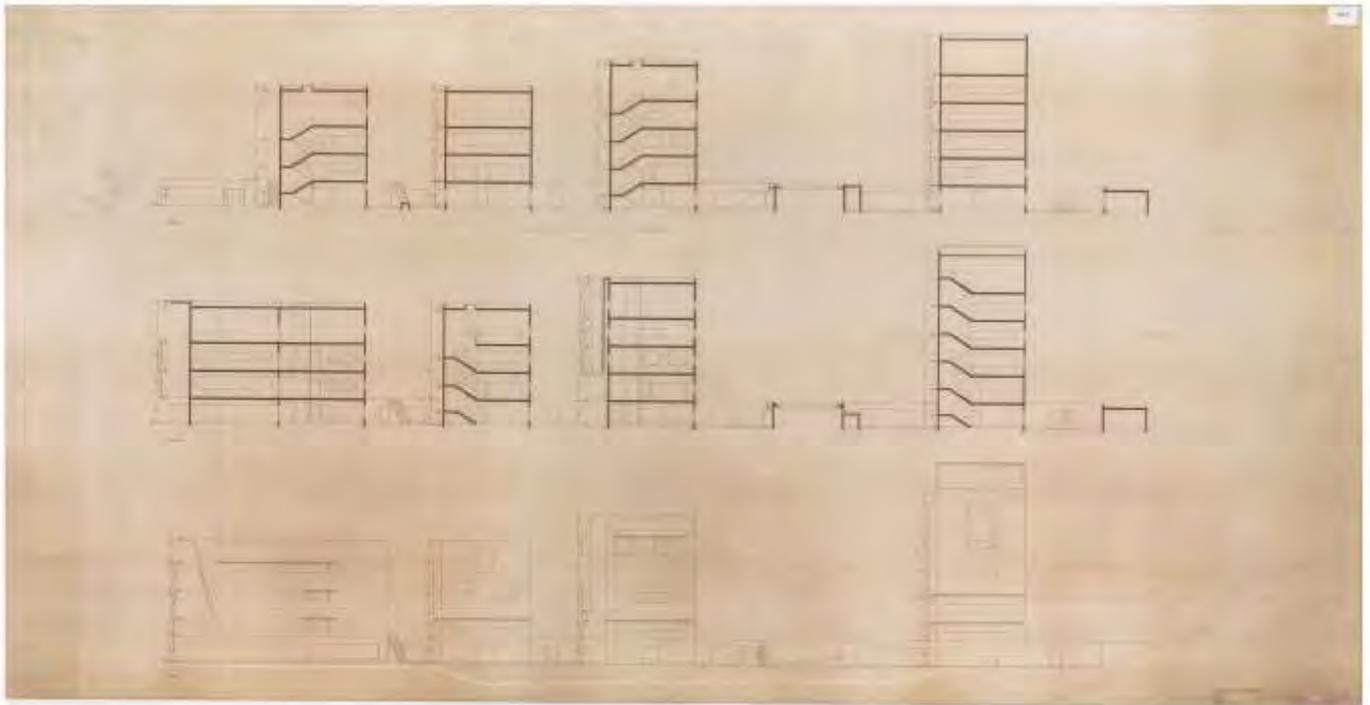
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PROJETO DE EXECUÇÃO | ARRANJOS EXTERIORES | PERFIS

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

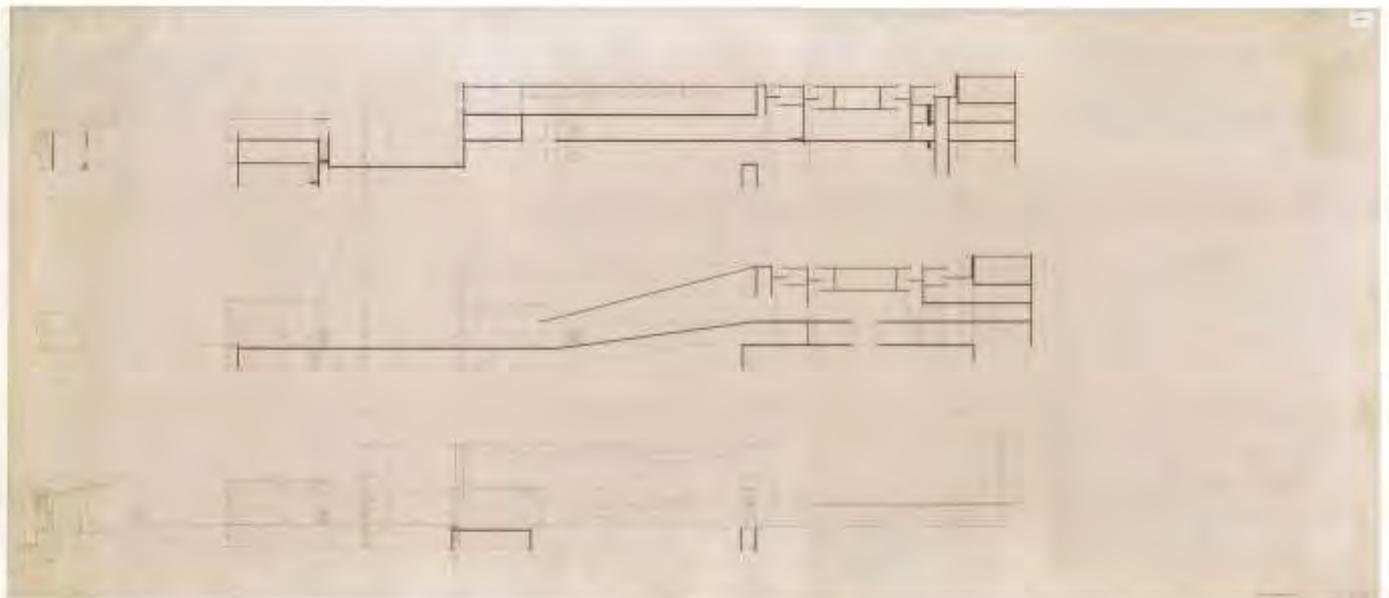
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTES 1-3

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

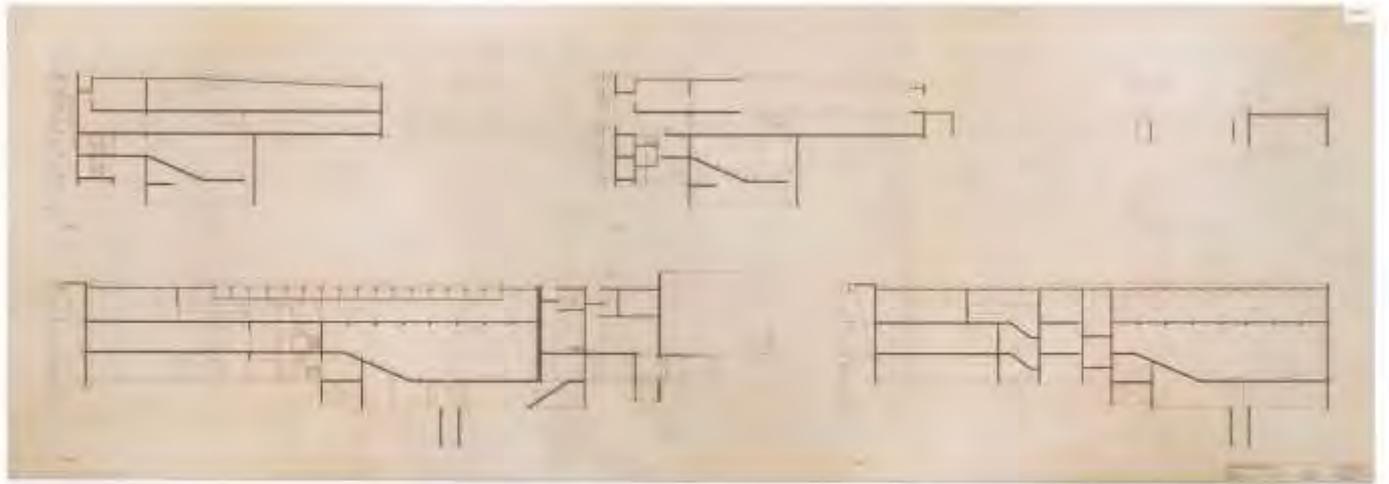
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTES 4-6

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

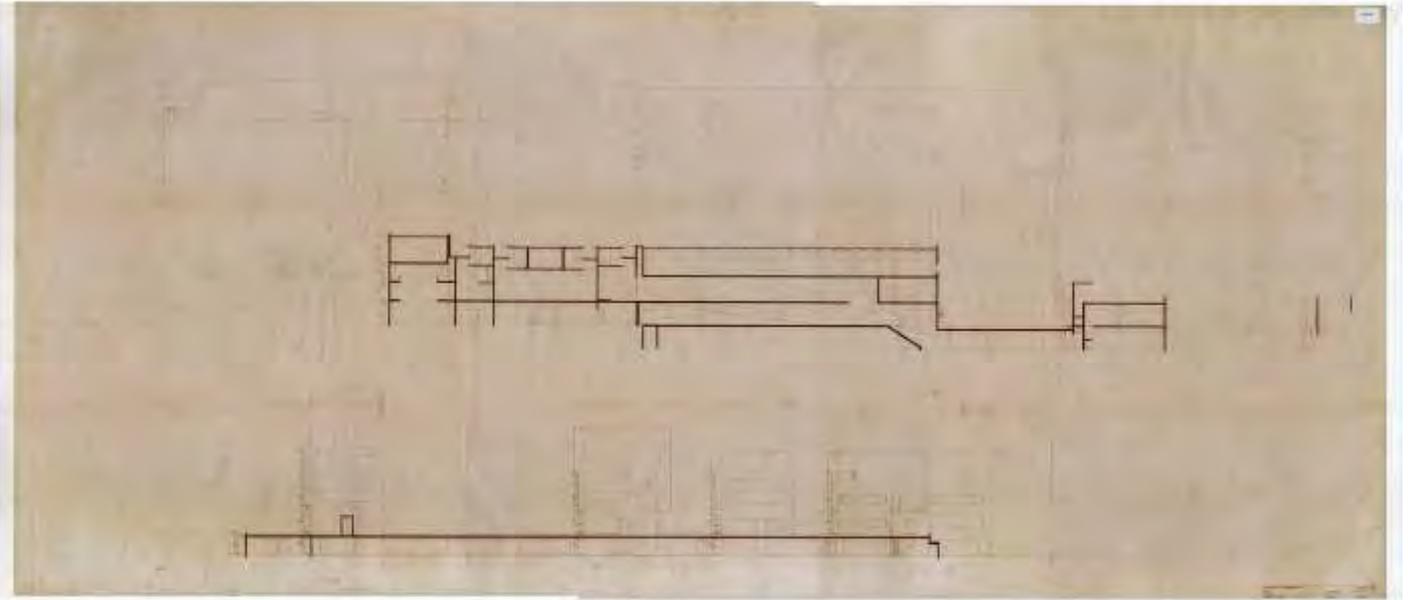
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTES 7-11

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

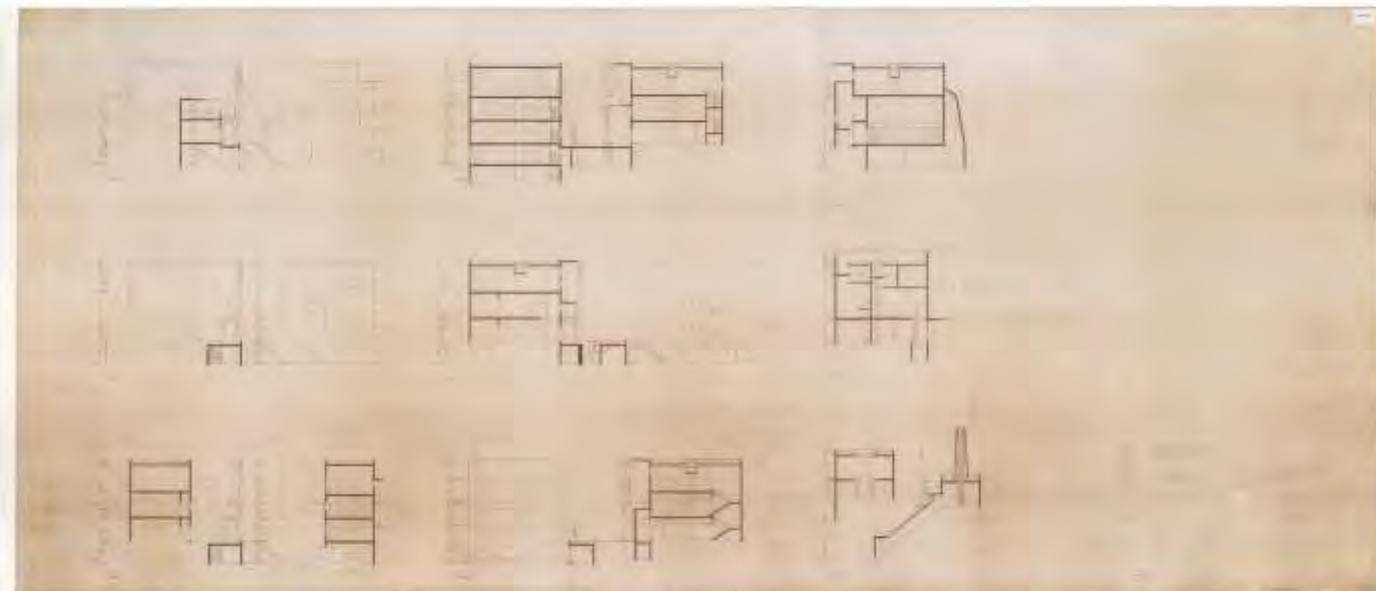
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTES 12-14

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

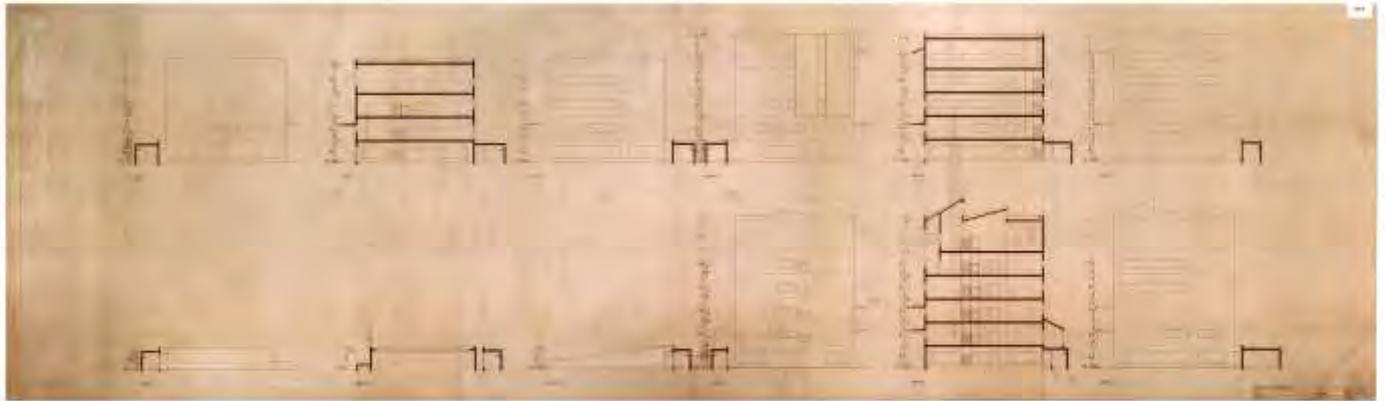
A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



CORTES 15-24

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



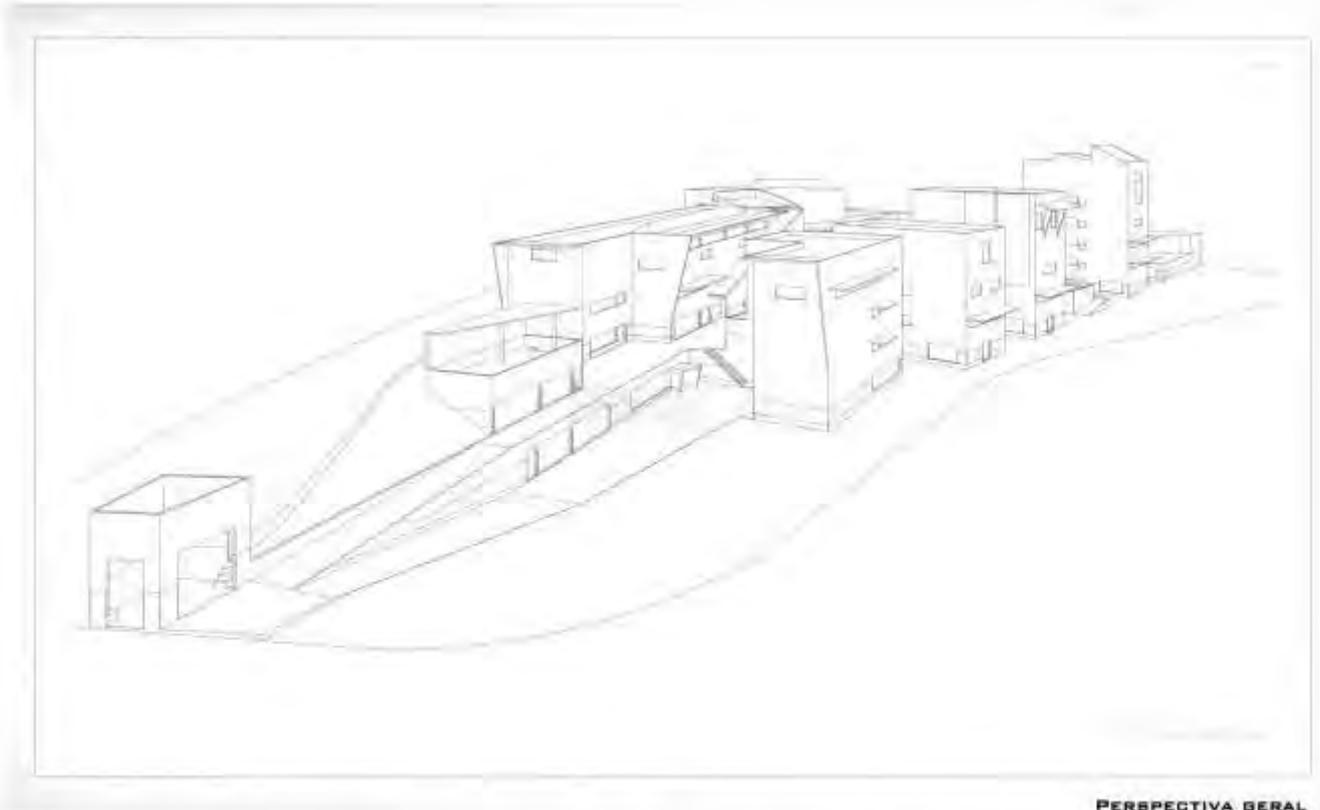
CORTES 25-36

ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM

ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



PERSPECTIVA GERAL

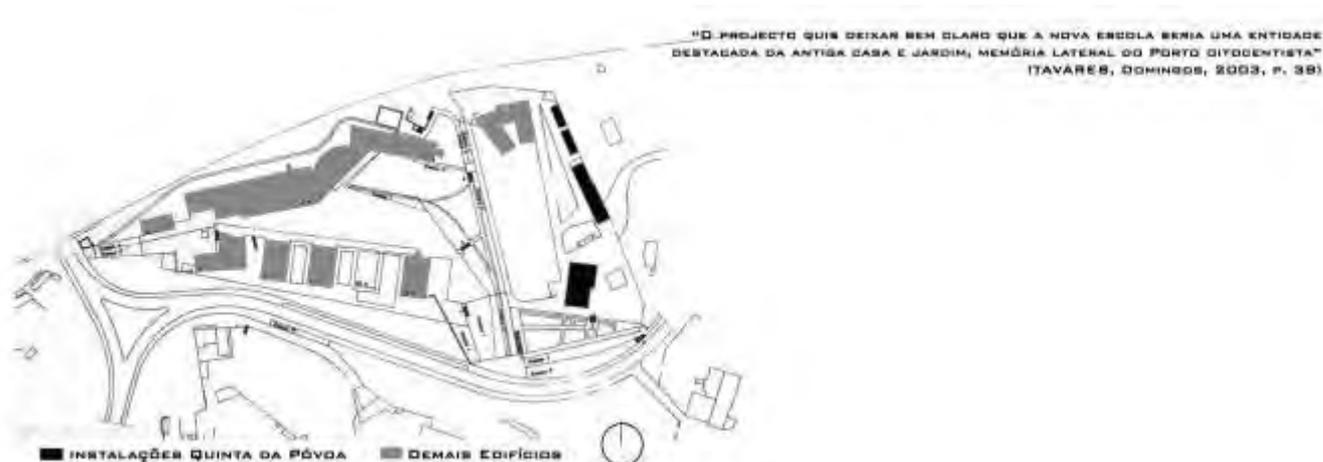
ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL. ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

9.3 Fichas catalográficas analíticas sínteses da pesquisa | Estudo de caso

A partir do material bibliográfico e iconográfico coletado que se refere ao projeto da Faculdade de Arquitectura do Porto, de Álvaro Siza, escolhida a título de estudo de caso, elaborou-se produtos síntese da pesquisa, constituídos de fichas catalográficas que apresentem os resultados e conclusões da pesquisa, as quais servirão às futuras apresentações no SIICUSP- Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (Universidade de São Paulo) e III ENANPARQ- Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (evento no qual o artigo resumido da iniciação científica em questão foi selecionado para apresentação oral, enquanto trabalho inscrito para as Sessões de Comunicação, a ser realizada de 20 a 24 de outubro da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo-SP).

Dessa forma, tais fichas constituíram como instrumento de análise e compreensão do projeto, contribuindo para um melhor entendimento do mesmo durante sua execução. Buscou-se analisar o projeto primeiramente a partir dos diversos blocos/alas que o constituem e nas relações entre os mesmos e, posteriormente, analisou-se as plantas dos diversos pavimentos do projeto dos blocos da Faculdade em questão (não considerando as instalações da Quinta da Póvoa ou o Pavilhão Carlos Ramos), considerando os diferentes níveis e variadas formas de acessos possibilitados (entendidos como elementos que expressam verdadeiramente a relação entre projeto de arquitetura, implantação, sítio e paisagem).



ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

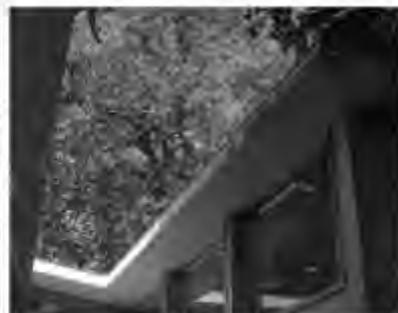
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM

ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



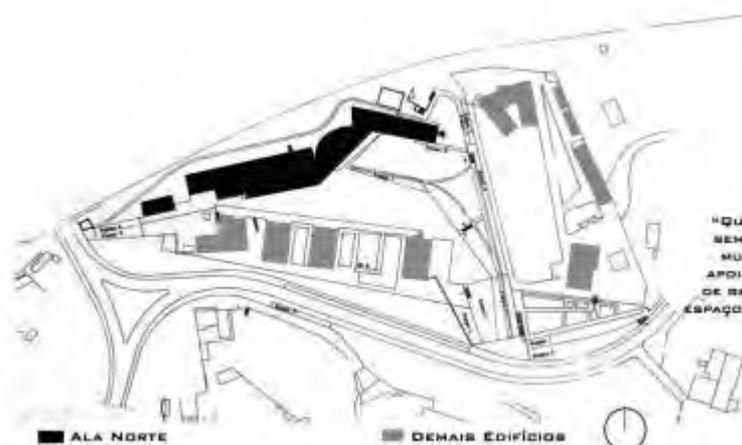
"UM ENRAIO CONGIBO EM SÚBTILEZA ARQUITETÓNICA, O NOVO PAVILHÃO É BOMBTO E, POR VEZES, INVISÍVEL. DORRADO ATÉ FORMAR UM PÁTIO TRAPEZOIDAL, ESTA FORMA ARTICULA UM DABINHO QUE SE ESTENDE DO PALALETE À ENTRADA E ESCADARIA, NO CANTO MAIS AFABTADO DO NOVO EDIFÍCIO" (TESTA, 2003, P. 69)



ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



"QUATRO CORPOS SEM DEFINIÇÃO TIPOLÓGICA E MORFOLOGICAMENTE TOCAM-SE SEM SIMPATIA APARENTE: O BAR, A ADMINISTRAÇÃO E O GRANDE ANFITEATRO, O MUSEU E A BIBLIOTECA. CADA UM É UM PROTÓTIPO. (...) TODO ESSE SISTEMA SE APDIA, DANDO COESÃO AO CONJUNTO, NUMA REDE DE COMUNICAÇÕES INTERNAS DE GRANDE FLUIDEZ, ÁTRIOS, BALCERIAS, RAMPAS, ESCADAS, QUE CONFORMAM OS ESPAÇOS DE ENCONTRO, CRUZAMENTO, SOCIABILIDADE, LABIRÍNTICOS E REDUNDANTES, DINÂMICOS." (COSTA, 2003, P. 30)



ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS



■ ALA SUL

■ DENAIS EDIFÍCIOS

"TRÊS TORRES BAHAM A FRENTE PARA A RUA, UM ESPAÇO VAZIO PARA MAIS UMA, TALVEZ, E UM REMATE MAIS HORIZONTAL. TRÊS VOLUMES DE ALTURAS DESIGUAIS, COM UMA INDIVIDUALIDADE QUASE ANTHROPOMÓRFICA. CADA SALA DE AULAS É IGUAL A TODAS AS OUTRAS E TODAS SÃO COMPLETAMENTE DIVERBAS, NA ORIENTAÇÃO E NA LUZ, NA FORMA COMO CADA UMA SE INTERPRETA O CÍRCULO CONSTANTE DA PAISAGEM". (COSTA, 2003, P. 30).

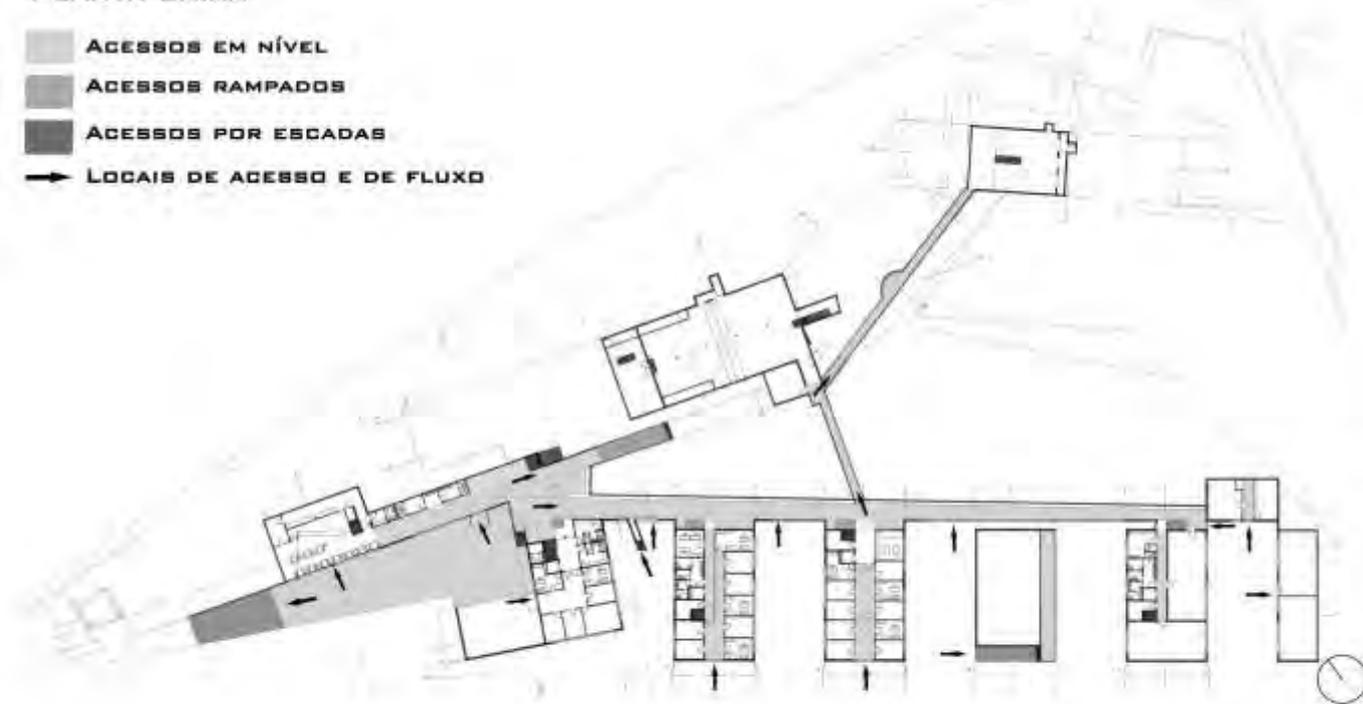


ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

PLANTA BAIXA

- ACESSOS EM NÍVEL
- ACESSOS RAMPADOS
- ACESSOS POR ESCADAS
- ➔ LOCAIS DE ACESSO E DE FLUXO

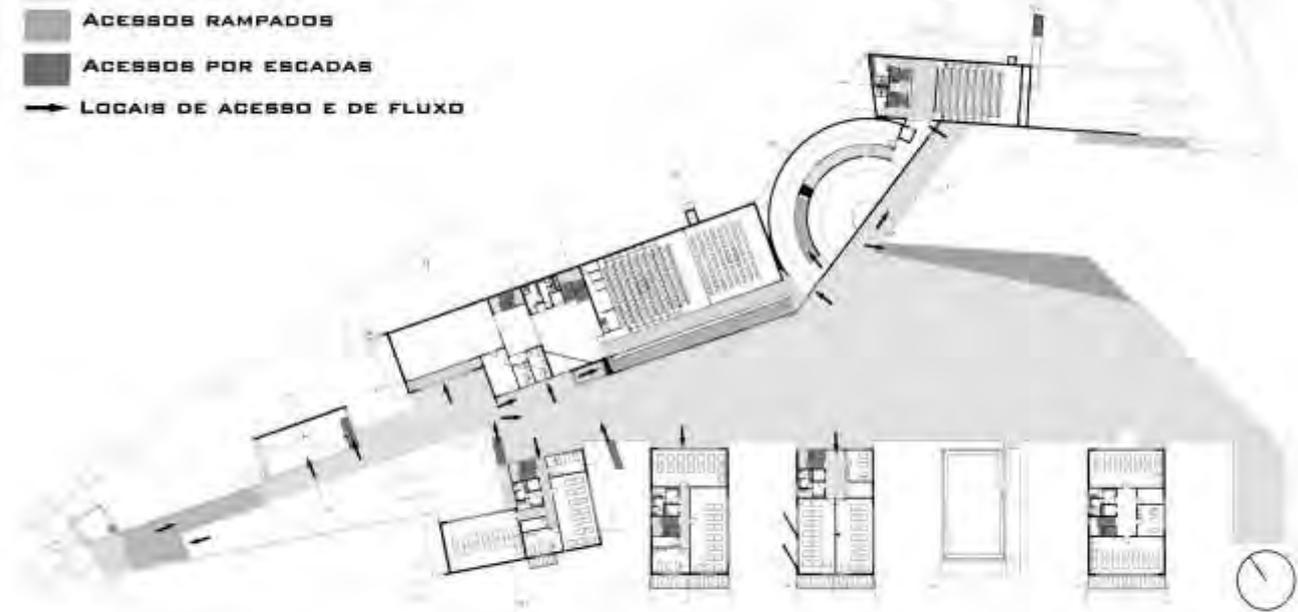


ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
 ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL | ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

PLANTA PRIMEIRO PAVIMENTO

- ACESSOS EM NÍVEL
- ACESSOS RAMPADOS
- ACESSOS POR ESCADAS
- ➔ LOCAIS DE ACESSO E DE FLUXO



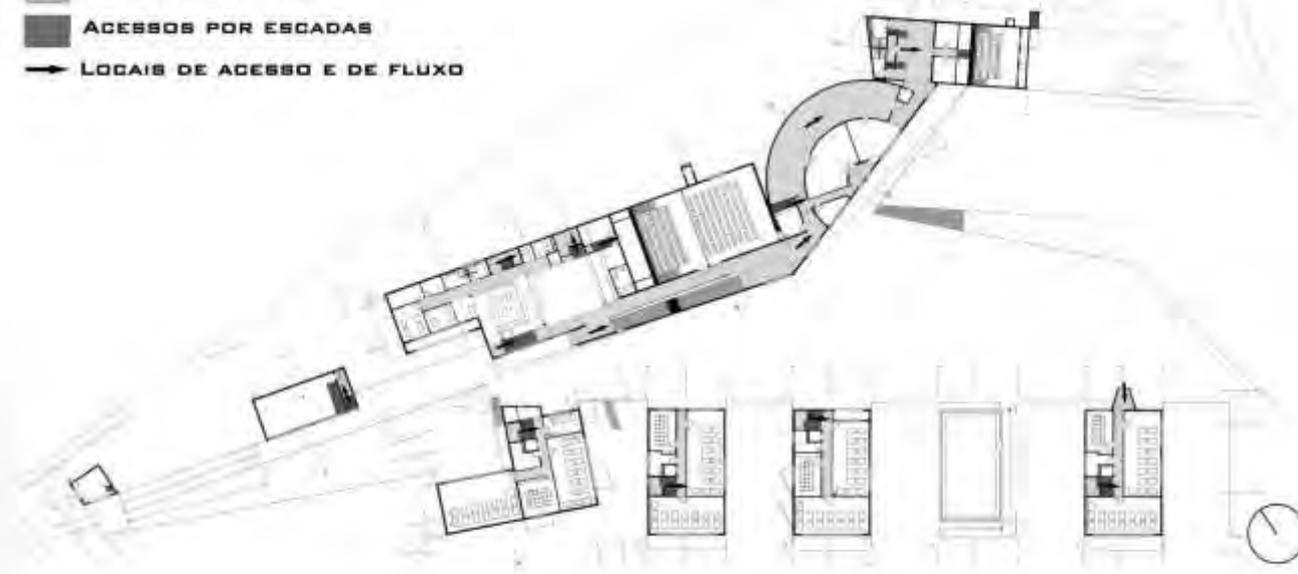
ALVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

PLANTA SEGUNDO PAVIMENTO

- ACESSOS EM NÍVEL
- ACESSOS RAMPADOS
- ACESSOS POR ESCADAS
- ➔ LOCAIS DE ACESSO E DE FLUXO



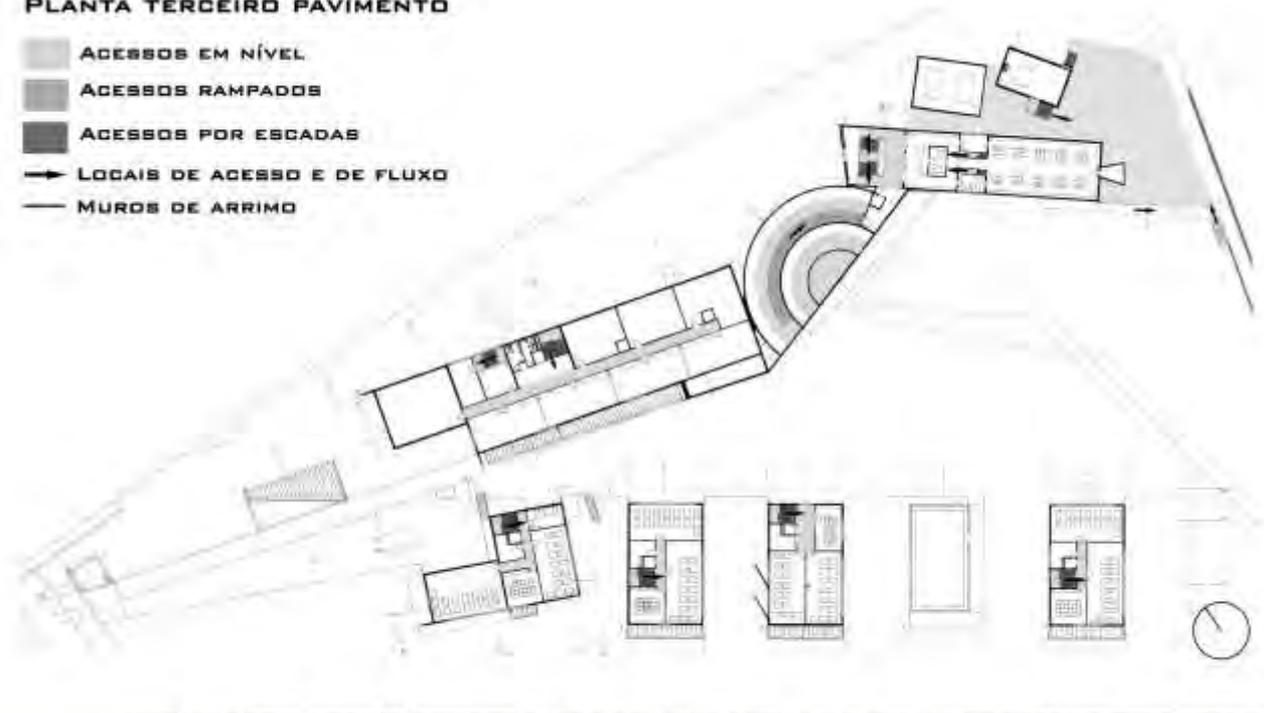
ALVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

PLANTA TERCEIRO PAVIMENTO

- ACESSOS EM NÍVEL
- ACESSOS RAMPADOS
- ACESSOS POR ESCADAS
- ➔ LOCAIS DE ACESSO E DE FLUXO
- MUROS DE ARRIMO



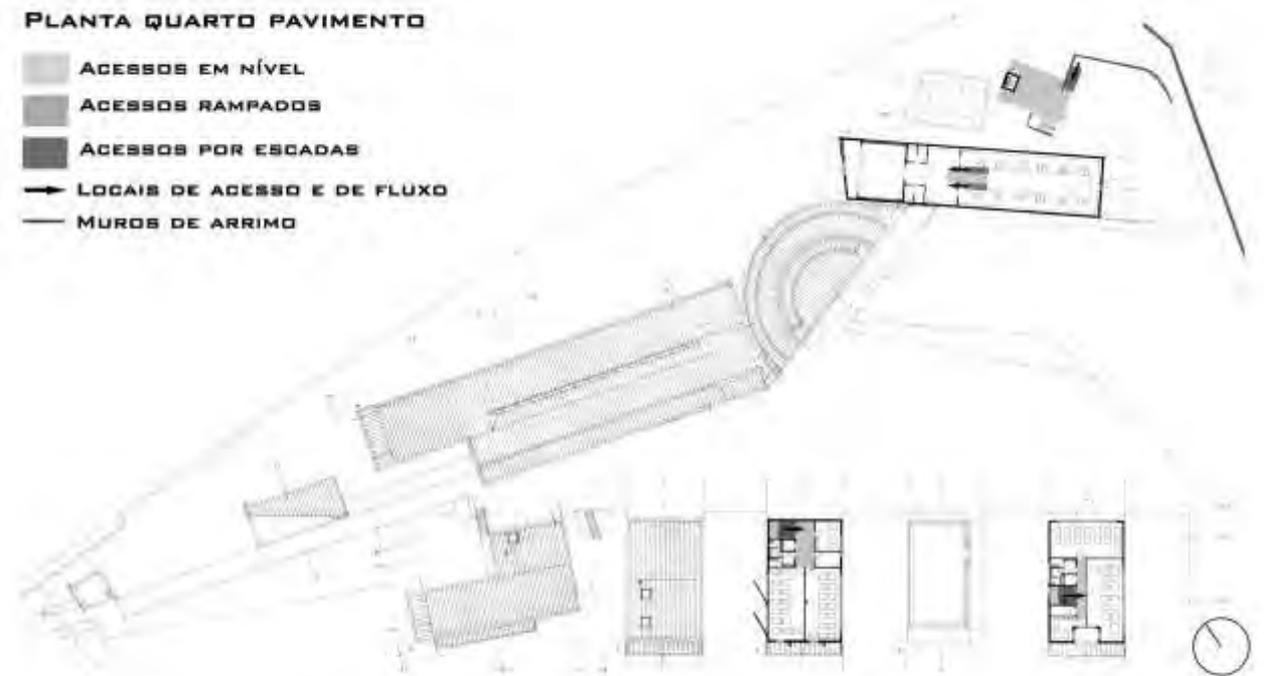
ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

PLANTA QUARTO PAVIMENTO

- ACESSOS EM NÍVEL
- ACESSOS RAMPADOS
- ACESSOS POR ESCADAS
- ➔ LOCAIS DE ACESSO E DE FLUXO
- MUROS DE ARRIMO



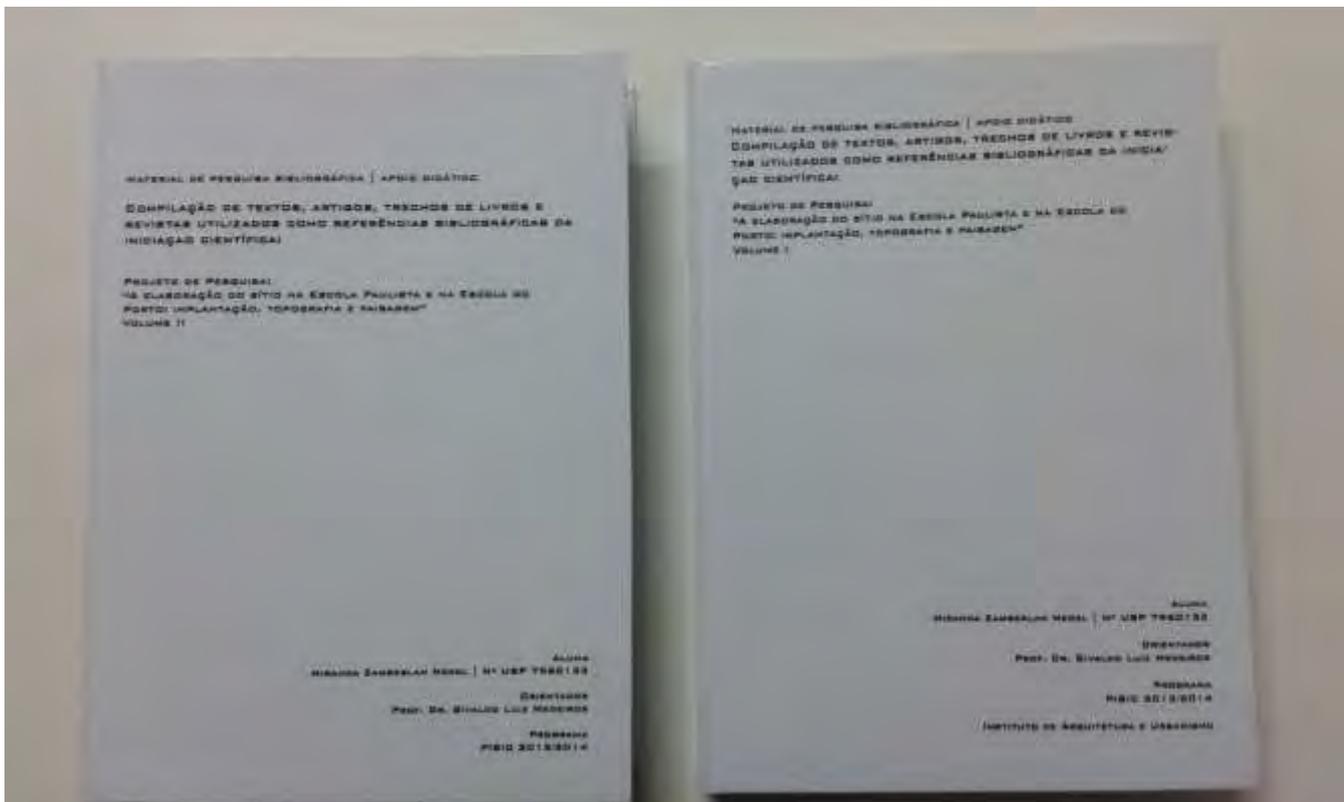
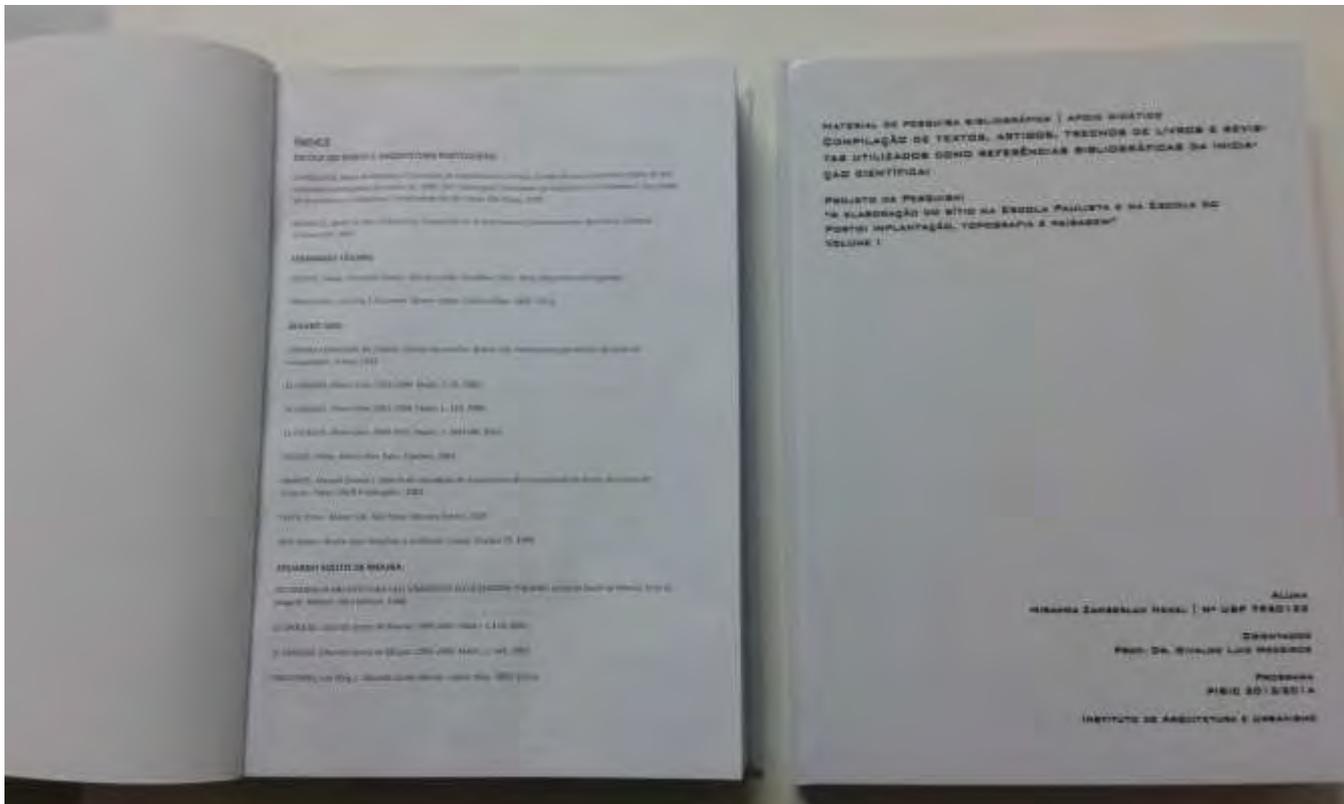
ÁLVARO SIZA | FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | PROJETO E CONSTRUÇÃO: 1987-94

A ELABORAÇÃO DO SÍTIO NA ESCOLA PAULISTA E NA ESCOLA DO PORTO: IMPLANTAÇÃO, TOPOGRAFIA E PAISAGEM
ALUNA | MIRANDA ZAMBERLAN NEDEL ORIENTADOR | PROF. DR. GIVALDO LUIZ MEDEIROS

9.4 Outro produto da pesquisa

A partir da busca, coleta e reunião de material bibliográfico alinhado à temática da pesquisa, realizou-se um esforço de elaboração de material de apoio didático, que servisse a futuras pesquisas bibliográficas. Nesse sentido, reuniu-se todo o material coletado no decorrer da pesquisa e elaborou-se uma compilação física de textos, trechos e artigos do material bibliográfico coletado e selecionado. Tal compilação foi subdividida em dois volumes: Escola Paulista e arquitetura brasileira e Escola do Porto e arquitetura portuguesa. Foram elaborados índices em ordem alfabética e divididos por arquiteto. Por fim, procedeu-se a encadernação de tal material, para melhor manuseio.





10 Referências bibliográficas

- ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA. *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti*. Milano: Skira editore, 1999.
- ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANGELILLO, Antonio. *Obras de Souto de Moura. Uma interpretação*. in TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000. 216 p.
- ARQUITECTURA VIVA. Madrid, n.144, 2012.
- ARTIGAS, Rosa (Org.); LIRA, José Tavares Correia de (Org.). *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARTIGAS, Vilanova. in FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- _____. in RIBEIRO, Ana Isabel (Coord.). *Vilanova Artigas: Arquitecto. 11 textos e uma entrevista*. Almada, Portugal: Casa da Cerca, 2001.
- AU. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 17, p. 66-71, abr.-maio 1988.
- BARDI, Lina Bo. in FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BUCCI, Angelo. *Pedra e arvoredo*. *Arquitextos*, São Paulo, 04.041, Vitruvius, out 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/644>>. Acesso em: 16 de agosto de 2013.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. *Chiado em detalhe. Álvaro Siza. Pormenorização técnica do plano de recuperação*. Lisboa: 2013
- CLEMENT, Marie. *Vous ne saurez rien*. in ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA. *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti*. Milano: Skira editore, 1999.
- COELHO, Paulo. *Fernando Távora. Vila do Conde*: QuidNovi, 2011. Série Arquitectos Portugueses
- COSTA, Alexandre Alves. *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. in MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.
- COSTA, Alexandre Alves. *Legenda para um desenho de Nadir Afonso* in: TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.
- COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea [194-]*. In: _____. Lucio Costa: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 245-258.
- _____. *Tradição Local*. 1929, 2002. p.40. apud MILHEIRO, Ana V. *A construção do Brasil. Relações com a cultura arquitetônica portuguesa*. Porto, FAUP Publicações, 2005. p.46.
- CRUZ, Diogo A. P. Amaral da. *Memórias de um Mercado Tropical: O Mercado do Kinaxixe e Vasco Vieira da Costa*. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura). Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/20578/1/Mem%C3%B3rias%20de%20um%20Mercado%20Tropical%20Vol.1_Diogo%20Cruz.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2014
- DORIGATI, Remo. in NUFRIO, Anna (Ed.). *Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994.
- _____. *Álvaro Siza: 1958-2000*. Madri, n. 95, 2000.
- _____. *Álvaro Siza: 2001-2008*. Madri, n. 140, 2008.
- _____. *Álvaro Siza: 2008-2013*. Madri, n. 168+169, 2013.
- _____. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005.
- _____. *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*. Madri, n. 146, 2009.

FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II* (2011-2012). Porto, 2012.

SILVA, Vítor. in FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II* (2011-2012). Porto, 2012.

FERRÃO, Bernardo José. *Tradição e modernidade da obra de Fernando Távora: 1947/1987*. in FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FERREIRA, Edegar Cid. in ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FIGUEIREDO, Vítor. in TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

FONSECA, Teresa. *A construção da Nova Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 1985-1998*. in MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

VARGAS, Milton. in ARTIGAS, Rosa (Org.); LIRA, José Tavares Correia de (Org.). *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRAMPTON, Kenneth. in SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995.

GOMES, Francisco Portugal e. *Restauração e Reabilitação na Obra de Fernando Távora: O Exemplo da Casa dos 24*. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2014.

GONÇALVES, Marly de Menezes. *O Desenho de Arquitetura no Tempo: Estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*. 2000. 65f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GREGOTTI, Vittorio. O outro. in SIZA, Álvaro. *Álvaro Siza: Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. 1998.

_____. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

JODIDIO, Philip. *Álvaro Siza*. Italia: Taschen, 2003.

KAMITA, João Masao. in NAVES, Rodrigo (Coord). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

KANT, Immanuel. apud THORNBERG, Josep Muntañola. *Topogénesis Dos*. Ensayo sobre la natureza social del lugar. Espanha: Oikos-tau, s.a. ediciones, 1979.

KATINSKY, Julio Roberto. *Arquitetura paulista: uma perigosa montagem ideológica*. AU. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 17, p. 66-71, abr.-maio 1988.

_____. *O arquiteto e seu destino*. in ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Luís. in FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II* (2011-2012). Porto, 2012.

LIRA, José Tavares Correia de. in ROSA, Artigas (Org.); LIRA, José Tavares Correia de (Org.). *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEDEIROS, G. *Modernidade domesticada, modernidade indócil*. VÍRUS, São Carlos, n. 5, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus05/?sec=8&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 16 de agosto de 2013.

MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

MENDES, M. in TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p. p. 28.

MILHEIRO, Ana Vaz. *A construção do Brasil. Relações com a cultura arquitetônica portuguesa*. Porto, FAUP Publicações, 2005.

MORALES, Ignasi de Sòla. *Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MOURA, Eduardo Souto de. *A "Arte de ser português"*. in: TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

_____. Depoimento. Milão, Politécnico de Milão (campus Leonardo), 25 fev. 2005. Entrevista cedida a estudantes da Faculdade de Arquitectura e Sociedade. in NUFRIO, Anna (Ed.). *Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

_____. Depoimento. in SABBAG, Haifa Y. AU. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, edição 141, dez. 2005. Disponível em: <<http://piniweb.pini.com.br/construcao/arquitetura/portugues-eduardo-souto-de-moura-vence-pritzker-2011-212388-1.aspx>>. Acesso em 21 de julho de 2014.

_____. Conferência pública. Milão, Politécnico de Milão (campus Leonardo), 25 fev. 2005. in NUFRIO, Anna (Ed.).

Eduardo Souto de Moura: *Conversas com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

NAVES, Rodrigo (Coord). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. in MILHEIRO, Ana Vaz. *A construção do Brasil. Relações com a cultura arquitetônica portuguesa*. Porto, FAUP Publicações, 2005. p. XI- Prefácio.

NUFRIO, Anna (Ed.). *Eduardo Souto de Moura: Conversas com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

PELAYO, Raquel. in FACULDADE DE ARQUITECTURA U.P. *Sebenta. Desenho II (2011-2012)*. Porto, 2012.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

PORTAS, N. in TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p. p. 28.

PROJETO. São Paulo, n. 128, 1989.

RIBEIRO, Ana Isabel (Coord.). *Vilanova Artigas: Arquitecto. 11 textos e uma entrevista*. Almada, Portugal: Casa da Cerca, 2001.

ROCHA, Paulo Mendes da. *América, arquitetura e natureza*. in ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *A cidade para todos*. in ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Cultura e Natureza*. in PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

_____. *Genealogia da imaginação*. in ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Fases e exemplos criativos da arquitetura religiosa. in PROJETO. São Paulo, n. 128, 1989.

SEGAWA, Hugo. Marcos Acayaba, delineador de estruturas. in ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEGRE, Roberto. *Cariocas o paulistas? El Movimiento Moderno en Brasil, 1930-1960*. in ARQUITECTURA VIVA. Madrid, n.144, 2012.

SIZA, Álvaro. *A propósito da Arquitectura de Fernando Távora* in: TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

_____. *Álvaro Siza: Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. 1998. Depoimento. Porto, 26 de outubro, 1999. in _____ . São Paulo: *O Desenho de Arquitetura no Tempo: Estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Entrevista concedida a Marly de Menezes Gonçalves.

SULLIVAN, Louis. *Kindergarten Chats and Other Writings*. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc, 1947 (apud ROSA, Artigas (Org.); LIRA, José Tavares Correia de (Org.). *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004).

TAVARES, Domingos. *A Casa da Arquitectura*. in MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

TÁVORA, Fernando. Depoimento. Porto, 2 de junho, 1997. in São Paulo: *O Desenho de Arquitetura no Tempo: Estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Entrevista concedida a Marly de Menezes Gonçalves.

_____. *O problema da casa Portuguesa*. in TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

_____. *Para a História do Futuro: um Texto de 1991*. in MENDES, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

TELLES, Sophia. Museu da Escultura. *AU. Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 32, p. 44-51, out.-nov. 1990.

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THORNBERG, Josep Muntañola. *Topogénesis Dos. Ensayo sobre la natureza social del lugar*. Espanha: Oikos-tau, s.a. ediciones, 1979.

TOSTÕES, Ana. Modernidade e Regionalismo 1948-1961. Catálogo de Exposição Arquitectura de século XX. Lisboa, 1998. (apud GONÇALVES, Marly de Menezes. *O Desenho de Arquitetura no Tempo: Estudo de caso: conteúdo gráfico de três arquitetos portugueses do século XX*. 2000. 65f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000).

TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

_____. *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000. 216 p.

ZEIN, Ruth Verde. in AU. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 17, p. 66-71, abr.-maio 1988.

WISNIK, Guilherme. *Exercícios de Liberdade*. in ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Trópico emergente. De Brasília a los Juegos Olímpicos*. in ARQUITECTURA VIVA. Madrid, n.144, 2012.

Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto- Fernando Távora

Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721>

Acesso em: 15 de julho de 2014.

Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto- Álvaro Siza

Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000735>

Acesso em: 21 de julho de 2014.

Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto- Eduardo Souto de Moura

Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006509>

Acesso em: 21 de julho de 2014.

Diário da República. Portaria n.º 740-CF/2012. 2.ª Série — N.º 248 — 24 de dezembro de 2012

Disponível em: <<http://dre.pt/pdf2sdip/2012/12/248000001/0005800059.pdf>>.

Acesso em: 15 de julho de 2014.

Repositório temático da Universidade do Porto.

Disponível em: <<https://repositorio-tematico.up.pt/?locale=pt>>

Acesso em: 10 de julho de 2014

Marcos Acayaba Arquitetos. *Filosofia de trabalho*.

Disponível em: <<http://www.marcosacayaba.arq.br/simple.filosofia.chain>>

Acesso em: 21 de julho de 2014.

Marcos Acayaba Arquitetos. *Projetos. Residência na Cidade jardim. Memorial*.

Disponível em: <<http://www.marcosacayaba.arq.br/lista.projeto.chain?id=2>>

Acesso em: 22 de julho de 2014.

11 Lista imagens

11.1 Lista imagens das fichas catalográficas gerais

Fernando Távora

Casa sobre o Mar

TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=425889>>

Acesso: 20/01/14 às 01h30

Mercado Municipal

COELHO, Paulo. *Fernando Távora*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011. Série Architectos Portugueses

TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

Parque Municipal Quinta da Conceição e Pavilhão de ténis da Quinta da Conceição

COELHO, Paulo. *Fernando Távora*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011. Série Architectos Portugueses

TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

Pousada de Santa Marinha da Costa

TRIGUEIROS, Luiz (Org.). *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993. 216 p.

Torre da Sé (Casa dos Vinte e Quatro)

COELHO, Paulo. *Fernando Távora*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011. Série Architectos Portugueses

Vilanova Artigas

Edifício Louveira

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

ARTIGAS, Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

<<http://www.cimentoitambe.com.br/patrimonio-da-arquitetura-de-sp-predio-da-fau-sera-restaurado/>>

Acesso: 23/12/2013 às 09h30

<<http://www.imagens.usp.br/?p=1003>>

Acesso: 23/12/2013 às 09h40

Garagem de Barcos

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Escola Pré-primária de Vila Alpina

ARTIGAS, Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Rodoviária de Jajú

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Álvaro Siza

Casa de chá

SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi

Gili, 1995.

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

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<<http://www.panoramio.com/photo/1592297>>

Acessado em 23/12/13 às 23h25

<<http://www.archdaily.com.br/br/01-20953/casa-de-cha-boa-nova-alvaro-siza/fernandocerqueirabarros-blogspot/>>

Acessado em 23/12/13 às 23h25

<http://www.archdaily.com.br/br/01-20953/casa-de-cha-boa-nova-alvaro-siza/leonl_6/>

Acessado em 23/12/13 às 23h45

<<http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.com.br/2007/07/siza-visto-do-cu.html>>

Acessado em 23/12/13 às 23h55

Piscinas Municipais

SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995.

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

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<<http://kostadealhabaite.blogspot.com.br/2012/07/leca-da-palmeira-piscina-das-mares.html>>

Acessado em 23/12/13 às 00h20

<<http://www.mimoa.eu/projects/Portugal/Matosinhos/Piscina%20das%20Mar%E9s>>

Acessado em 23/12/13/ às 00h30

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Porto

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995.

Terraços do Carmo

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Chiado em detalhe. Álvaro Siza. Pormenorização técnica do plano de recuperação. Lisboa: 2013.

Fundação Iberê Camargo

EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-2000*. Madri, n. 68+69+95, 2000.

EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 2001-2008*. Madri, n. 140, 2008.

Paulo Mendes da Rocha

Pavilhão do Brasil em Osaka

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

Centro Cultural Georges Pompidou

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

Capela de São Pedro

PROJETO. São Paulo, n. 128, 1989.

Museu Brasileiro de Esculturas

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

<http://mube.art.br/o-museu/arquitetura/?pid=78>

Acessado em 15/01/14 às 14h20

Centro Cultural SESC Tatuapé

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Eduardo Souto de Moura

Residência em Baião

ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA. *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti*. Milano: Skira editore, 1999.

<http://casaembaiao.blogspot.com.br/>

Acessado em: 15/02/14 às 21h40

Residência em Moledo

ACCADEMIA DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA. *Eduardo Souto de Moura: Temi di progetti*. Milano: Skira editore, 1999.

EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005.

Residência Bom Jesus II

EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*. Madri, n. 146, 2009.

Igreja da Misericórdia

EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005.

Estádio de Braga

EL CROQUIS. *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*. Madri, n.124, 2005.

Marcos Acayaba

Residência Milan

ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<http://piniweb.pini.com.br/construcao/arquitetura/residencias-em-sao-paulo-e-relancada-240948-1.aspx>

Acessado em 14/01/14 às 14h15

<http://marleneacayaba.blogspot.com.br/2011/04/residencia-milan-marcos-acayaba-sao.html>

Acessado em 14/01/14 às 14h20

Residência Jander Köu

ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<http://www.marcosacayaba.arq.br/lista.projeto.chain?id=10>

Acessado em 15/01/14 às 17h05

Residência Hélio Olga

ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Residência Baeta

ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<http://www.wallpaper.com/architecture/an-interview-with-architect-marcos-acayaba/4562>

Acessado em 14/01/14 às 15h50

Vila Butantã

ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

11.2 Lista imagens das fichas catalográficas com desenhos técnicos e outros desenhos relevantes | Material iconográfico coletado | Estudo de caso

Projeto de execução | Localização | Planta topográfica

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6493>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Projecto de Execução : Localização : Planta Topográfica : 1. 01

Data: 1995-02

Resumo: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Projecto de Execução : Localização : Planta Topográfica : 1. 01 / Álvaro Siza - Arquitecto, Lda. (...). - 1:1000. - 1995-01-?? - 1995-01-?? - 1 planta em 1 folha. Apresenta a zona circundante da FAUP com os respectivos edifícios envolventes. Refere as seguintes ruas/edifícios: Calçada da Arrábida, Ponte da Arrábida, Centro Desportivo Universitário do Porto, Rua da Pena, Quinta da Pena, Rua do Gólgota. Arquitectura - Rua do Gólgota. N.º do desenho: 3519.

Projeto de arranjos exteriores | Planta de implantação | Localização dos perfis transversais

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6480>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infraestruturas : Movimento de Terras : Arranjos Exteriores : Planta de Implantação : Localização dos Perfis Transversais : E42/94-007/AE

Data: 1995-01

Resumo: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infraestruturas : Movimento de Terras : Arranjos Exteriores : Planta de Implantação : Localização dos Perfis Transversais : E42/94-007/AE / GOP, Eng.º de Araújo Sobreira ; Des. [ilegível]. - 1995-01-?? - 1995-01-?? - 1 planta em 1 folha, : Desenho em rolo.. Campo Alegre. N.º do desenho: 3506.

Projetos de arranjos exteriores | Perfis Transversais

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6483>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infra-estruturas : Movimento de Terras : Arranjos Exteriores : Perfis Transversais do n.º 1 ao n.º 8 e do n.º 17 ao n.º 24 : E42/94 - 008/AE

Resumo: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infra-estruturas : Movimento de Terras : Arranjos Exteriores : Perfis Transversais do n.º 1 ao n.º 8 e do n.º 17 ao n.º 24 : E42/94 - 008/AE / G. O. P. , Eng.º de Araújo Sobreira. - 1:100. - 16 perfis em 1 folha, : Desenho em rolo.. Campo Alegre. N.º do desenho: 3509.

Projeto de execução | Arranjos exteriores | Perfis

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6517>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Proj. Execução : Arranjos Exteriores : Perfis : 2. 03

Data: 1995-02

Resumo: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Proj. Execução : Arranjos Exteriores : Perfis : 2. 03 / Álvaro Siza - Arquitecto, Lda. (...). - 1:200. - 1995-01-?? - 1995-01-?? - 4 cortes em 1 folha, : Desenho em rolo.. Campo Alegre. N.º do desenho: 3543.

Projeto de execução | Arranjos Exteriores | Perfis Transversais

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6492>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infra-estruturas : Movimentos de Terras : Arranjos Exteriores : Perfis Transversais (do n.º 9 ao n.º 16) : E42/94 - 009/AE

Data: 0000-00-00

Resumo: Faculdade de Arquitectura do Porto : Projecto de Execução : Infra-estruturas : Movimentos de Terras : Arranjos Exteriores : Perfis Transversais (do n.º 9 ao n.º 16) : E42/94 - 009/AE / G. O. P. , Eng.º J. de Araújo Sobreira. - 1:100. - 8 perfis em 1 folha, : Desenho em rolo.. Campo Alegre. N.º do desenho: 3518.

Descrição: Documento

Projeto de execução | Planta de localização dos muros

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6614>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura [da Universidade do] Porto : Projecto de execução : Planta de localização dos Muros : E42/94 - 001/BA

Data: 1995-01

Resumo: Faculdade de Arquitectura [da Universidade do] Porto : Projecto de execução : Planta de localização dos Muros : E42/94 - 001/BA / GOP - Eng.º J. de Araújo Sobreira. - 1:200. - 1995-01-?? - 1995-01-?? - 1 planta em 1 folha, : Desenho em rolo.. A data é a do desenho. Edifício B. N.º do desenho: 3640.

Cortes 1- 3

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9724>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 1, 2 e 3 : 8

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 1, 2 e 3 : 8. - 1:100. - 1989-08. - 3 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7380.

Cortes 4- 6

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9725>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 4, 5 e 6 : 9

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 4, 5 e 6 : 9. - 1:100. - 1989-08. - 3 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7381.

Cortes 7-11

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9726>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 7 a 11 : 10

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 7 a 11 : 10. - 1:100. - 1989-08. - 5 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7382

Cortes 12-14

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9727>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 12 a 14 : 11

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 12 a 14 : 11. - 1:100. - 1989-08. - 3 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7383

Cortes 15-24

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9728>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 15 a 24 : 12

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 15 a 24 : 12. - 1:100. - 1989-08. - 10 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7384.

Cortes 25-36

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/9729>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 25 a 36 : 13

Data: 1989-08

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Porto : Cortes - 25 a 36 : 13. - 1:100. - 1989-08. - 12 cortes em 1 folha : col. N.º do desenho: 7385

Perspectiva geral

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/7244>

Acesso em: 23 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura : Vista

Data: 0000-00-00

Resumo: Faculdade de Arquitectura : Vista / (...). - 1 vista em 1 folha. Título manuscrito localizado no canto inferior direito. Rua do Gólgota. N.º do desenho: 4358.

Edifício existente | Estado atual

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/bitstream/10405/6399/1/03404.png>

Acesso em: 10 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: Faculdade de Arquitectura [da Universidade do Porto] : Edifício existente - A : Estado actual : 1

Data: 1984-09

Resumo: Faculdade de Arquitectura [da Universidade do Porto] : Edifício existente - A : Estado actual : 1. - 1:100 ; 1:500. - 1984-09 - 1984-09. - 5 plantas, 1 corte, 4 alçados em 1 folha. N.º do desenho: 3404.

11.3 Lista imagens das fichas catalográficas analíticas sínteses da pesquisa | Estudo de caso

Fichas referentes aos diversos blocos do projeto

- Implantação (que sofreu edição) utilizada em todas as 4 fichas

Imagem disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6514>

Acesso em 15 de julho de 2014

Informações referentes à imagem e disponibilizadas no referido site:

Autor/Produtor: Direcção de Serviços de Construção e Conservação das Instalações, 2001-2004

Título: [Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Arranjos Exteriores]

Data: 1995-01

Resumo: [Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Arranjos Exteriores] / Álvaro Siza - Arquitecto, Lda. (...). - 1995-01-?? - 1995-01-??. - (...) em 1 folha, : 2 desenhos numa folha. Existem dois desenhos na mesma folha: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Proj. Execução : Planta com a numeração das Escadas/Rampas : 5. 01 / Álvaro Siza, Arquitecto, LDA. - 1:1000. - 1995-01. - 1 planta Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto : Arranjos Exteriores : Cortes 1, 2 e 2. 1 : Pormenores : Casa do Guarda : 4. 02 / Álvaro Siza, Arqtº. , Lda. - 1995-01. - 3 cortes. Campo Alegre. N.º do desenho: 3540.

-Pavilhão Carlos Ramos

Fotografias (da esquerda para a direita):

Imagem I: SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995.p.151.

Imagem II: <http://sigarra.up.pt/faup/pt/album_geral.fotografia?p_id=2>

Fotografia cedida por: Clara Pimenta do Vale. 2004

Acesso em 17 de julho de 2014

Imagem III: <<http://um-ponto-de-fuga.blogspot.com.br/2005/04/arquitectura-mimetismoanimismo.html>>

Acesso em 17 de julho de 2014

-Instalações Quinta da Póvoa

Fotografias (da esquerda para a direita):

Imagem I: SANTOS, José Paulo dos (Coord). *Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*. 3ª edição. Barcelona: Editorial Gustavi Gili, 1995.p.151. p. 150.

Imagem II e III: <<http://arkitectos.blogspot.com.br/2007/06/pavilhao-carlos-ramos-faup-arq-lvaro.html>>

Acesso em 17 de julho de 2014.

-Ala Norte

Fotografias (da esquerda para a direita):

Imagem I: EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994. p.171.

Imagem II: EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994. p.174.

Imagem III: EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994. p.179.

-Ala Sul

Fotografias (da esquerda para a direita):

Imagem I: EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994. p.173.

Imagem II: EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994. p.167.

Imagem III: <<http://pda.arq.up.pt/>>

Acesso em 10 de julho de 2014

Fichas com plantas editadas dos diversos pavimentos

Objetivo: propiciar melhor compreensão e análise dos acessos nas variadas cotas

EL CROQUIS. *Álvaro Siza: 1958-1994*. Madri, n. 68+69, 1994.

AValiação DO ORIENTADOR

A pesquisa foi desenvolvida sob coordenação do orientador, envolvendo diversos momentos intermediários para discussão e encaminhamento do trabalho. Ao longo do processo, a aluna demonstrou uma dedicação diferenciada, realizando as atividades programadas com comprometimento e discernimento notáveis, incorporando a maior parte das observações efetuadas.

Deve-se destacar que o vínculo da bolsista com a pesquisa remonta ao final de 2012, quando em conjunto delimitamos o tema e o objeto do Plano de Pesquisa que viria a ser submetido ao processo seletivo de iniciação científica. Certamente corroborou para a assimilação dos propósitos então delineados a experiência decorrente da participação na oficina “Desenho + Projeto: Diálogo entre São Paulo e Porto”, ministrada em Ouro Preto entre 23 e 26 de março de 2013, em que uma intervenção sobre local de topografia bastante íngreme e permeado pelo contexto histórico balizava o contato com notórios representantes da Escola do Porto, em especial Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez – cuja obra arquitetônica firmou-se como uma expressão internacional dessa Escola –, além de Francisco Barata, José Maria Lopes, Madalena Pinto da Silva e Vítor Oliveira da Silva, reputados docentes da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. A propósito, Alves Costa é um dos autores que integra a bibliografia consultada.

O trabalho exigiu um esforço de nivelamento e aproximação com o objeto e tema, direcionando a pesquisa no sentido a colocar a aluna em contato com o estado da arte sobre o tema. O Relatório Final reflete esse enfiamento da bibliografia, o balanço entre a leitura de textos e a análise de obras referenciais, a consulta a fontes primária, no intuito de evitar tanto a reprodução acrítica de postulados assentados no campo disciplinar quanto a formulação de afirmações próprias a um voluntarismo ingênuo.

O relatório contém uma “Introdução” voltada aos aspectos essenciais do trabalho, lastreada pela consulta da bibliografia e articulada às “Conclusões Finais”. As diversas facetas do método de pesquisa permeiam o corpo do texto e estão sumarizadas no item “Metodologia”, que se articula com o estabelecido em “Objetivos”. Conteúdo e método aparecem de modo detalhado em “Resultados finais / Análises”, expondo ponderações voltadas ao objeto da pesquisa. O sexto capítulo dedica-se ao estudo de caso da FAUP de Álvaro Siza, considerada exemplar da temática abordada, enquanto sétimo capítulo analisa as Escolas Paulista e do Porto pela ótica do desenho. O Relatório é suplementado por Anexos que reúnem o material gráfico colhido ao longo do trabalho.

O Relatório Final atende plenamente as expectativas delineadas, demonstrando o potencial da aluna para a pesquisa.

Prof. Dr. Givaldo Luiz Medeiros