

Conotados clássicos na construção de um Liceu moderno

André Santos

Palavras-chave: simetria, equilíbrio, ritmo, regra, proporção, escala, urbanidade

Resumo

Este artigo propõe-se redescobrir o Liceu Rodrigues de Freitas a partir de um conjunto de valores e de princípios intrinsecamente relacionados com a sintaxe gramatical da arquitetura clássica. A presença de códigos gramaticais, verificados a partir de valores como simetria, equilíbrio, ênfase, contraste, ritmo, regra, proporção, escala, verdade e urbanidade, constituem um sistema de análise e reinterpretação do edifício. Explorando e clarificando o entendimento daqueles valores num primeiro momento do texto, propõe-se na segunda parte uma (re)leitura do Liceu a partir dos mesmos conceitos.

classicismo, na arte o classicismo pode definir-se como atitude mental, sem restrição temporal nem circunscrição geográfica ou como situação histórica limitada no tempo e no espaço. Principalmente desde que o humanismo europeu encarnou o mundo greco-romano como apogeu da civilização e concedeu valor normativo às suas manifestações no sector das artes tidas por modelares. Na primeira acepção, o termo passou a implicar a postulação da validade absoluta da arte da antiguidade helénica ou helénico-romana. Manifesta-se assim o esforço de alcançar, em arquitectura, clareza de proporções, composição rítmica e equilíbrio formal, tendo presentes exemplos gregos e romanos, e em escultura, particularmente quando o padrão escolhido é a Grécia dos séculos V e IV a. C., uma temática onde predomina a representação não abstracta do corpo humano, mas onde o retrato é mais generalizado do que individualizado, e o pormenor aparece subordinado aos volumes.¹

tectónica, arte de carpintaria, arte de construir edifícios. Ramo de geologia que estuda a perspectiva dinâmica do relevo terrestre, pela observação das forças tectónicas, os impulsos internos, correntes no magma da crosta terrestre, repercussões do vulcanismo, fendas e abatimento, que enrugam ou submergem as montanhas e enchem as fossas de aluimento, numa palavra, que modelam a crosta terrestre.²

Sumário

1. Introdução
2. Conotados clássicos
 - 2.1 Simetria
 - 2.2 Equilíbrio ou *balance*
 - 2.3 Ênfase ou acentuação
 - 2.4 Contraste
 - 2.5 Ritmo
 - 2.6 Regra
 - 2.7 Proporção
 - 2.8 Escala
 - 2.9 Verdade
 - 2.10 Urbanidade
3. Liceu Rodrigues de Freitas
 - 3.1 Simetria, afirmação axial e transgressão
 - 3.2 Equilíbrio ou *balance*, diálogo entre volumes
 - 3.3 Ênfase ou acentuação, um carácter afirmativo
 - 3.4 Contraste, diálogo entre “cheios e vazios”
 - 3.5 Ritmo, a regularidade na repetição
 - 3.6 Regra, entre o classicismo e a modernidade
 - 3.7 Proporção, harmonia
 - 3.8 Escala, monumentalidade
 - 3.9 Verdade, institucional
 - 3.10 Urbanidade, uma responsabilidade para com a cidade
4. Reflexões finais
5. Referências bibliográficas

1. Introdução

O desafio de analisar um edifício a partir de um posicionamento que explore e interprete as suas expressões e manifestações clássicas, em particular na relação estreita que estas estabelecem com as técnicas construtivas e respetivos materiais utilizados, foi dirigido intencionalmente para um caso que, não correspondendo ao *standard* da produção arquitetónica clássica, se insere no âmbito do desenvolvimento do trabalho para a dissertação de doutoramento, procurando-se assim que cada uma das reflexões possa contribuir de forma operativa para uma orientação comum.

Partindo de um edifício no qual os códigos gramaticais não se expressam com a evidência e clareza que lhe permitam um inquestionável e natural entendimento de “edifício de arquitetura clássica”, o interesse que o trabalho proporciona depende da (re)leitura das soluções arquitetónicas, a partir de um posicionamento conduzido pelos seus conotados clássicos.

O Liceu Rodrigues de Freitas (1919-1933), da autoria do Arquiteto Marques da Silva³, recentemente reabilitado pelo Arquiteto Manuel Fernandes de Sá, é um edifício que não é classificável no contexto do classicismo tal como este é normalmente entendido, por motivos relativamente óbvios que o desenvolvimento deste trabalho procurará explicitar. No entanto, na sua conceção estrutural e organizativa, e ainda nas soluções técnico-construtivas que diretamente se relacionam com a definição da sua imagem, incorpora de forma decisiva princípios e valores intrinsecamente relacionados com a sintaxe gramatical da arquitetura clássica.

Pretende-se verificar os princípios compositivos que, assentando numa estrutura com uma forte determinação e presença de *regra*⁴, se afirmam a partir de valores como a simetria, a regularidade, o ritmo, o equilíbrio, a proporcionalidade, a harmonia e, naturalmente, a beleza.

Para a prossecução destes objetivos entendeu-se que num primeiro momento se deveriam explorar e clarificar esses valores que constituirão posteriormente um sistema de análise, permitindo construir uma chave de leitura do edifício. Num segundo momento, desenvolve-se a leitura e interpretação do edifício com base nos argumentos discutidos, procurando-se um sentido integrador na coerência e qualidade da resposta global.

Importa ainda referir que, de alguma maneira, introduzimos uma variante ao desafio colocado, que se assume mais interessado em refletir sobre os conceitos a partir de um caso de estudo, do que em proceder à análise exaustiva das conotações clássicas da arquitetura do edifício.

2. Conotados clássicos

A utilização do termo *conotados* é aqui intencional e serve para enfatizar duas vertentes que o trabalho procura explorar. Por um lado, na abordagem ao edifício do Liceu Rodrigues de Freitas, pretende-se apresentar a sugestão do recurso a valores e



1.
Corpo central da fachada
principal, Liceu Rodrigues
de Freitas

princípios *relacionados ou que estabelecem ligação*⁵ com gramáticas estruturadoras e compositivas da(s) arquitetura(s) clássica(s) e, ao mesmo tempo, manter clara a independência deste edifício com as referidas arquiteturas.

Recordando e repetindo Bruno Zevi⁶, procuraremos esclarecer os significados que os termos utilizados assumem na análise do edifício proposto, condicionando a possibilidade de interpretação aleatória dos mesmos e tornando-os por isso mais objetivos. Zevi refere, a propósito das regras ou princípios veiculados, entre outros, pelas “*estéticas tradicionais*”⁷, a existência de qualidades formais, morais e psicológicas, referidas pelos autores da crítica arquitetónica, que importa “*precisar a que se referem*”⁸, clarificando-se a construção de uma chave de leitura para o (re)conhecimento da obra arquitetónica.

2.1 Simetria

Zevi conota diretamente a simetria com as noções de **equilíbrio** e da **formalidade** do edifício, acrescentando que ela depende do **carácter axial** da composição⁹. Atentos às questões de natureza formal, não deixaremos de verificar e defender a simetria como um **valor estruturador** do objeto arquitetónico no seu todo, de natureza tridimensional, como Zevi, ao enumerar os exemplos que elege, apresentando os edifícios de forma integral, e nunca a mera composição por exemplo, de um plano de pavimento (planta) ou de fachada (alçado). Assim, os eixos definidores da simetria constituem-se mais por planos do que por linhas, assumindo valor e significância na composição espacial, permitindo visitar a obra na relação que o plano horizontal da planta proporciona com os planos verticais dos alçados, obtendo-se uma dimensão espacial da importância da estrutura simétrica na globalidade do edifício.

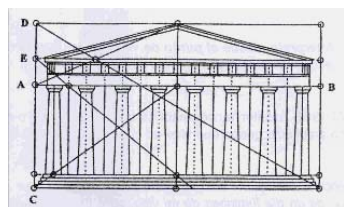
Na sua abordagem, o autor acrescenta um tipo de simetria que não depende da existência de um eixo, mas antes do equilíbrio (*balance*) entre as partes.

2.2 Equilíbrio ou *balance*

A noção de equilíbrio é aqui apresentada na sequência da anterior, mas correspondendo às situações em que a simetria não é pura, ou seja, não se observa replicação através do efeito *de espelho* a partir da existência de um eixo.

O termo anglo-saxónico *balance* transmite oportunamente este conceito ao evocar a balança e o seu equilíbrio quando verifica e compara duas (poderão ser mais) realidades em lados distintos. Utilizando duas formas iguais, com a mesma volumetria e massa, e ainda com a mesma disposição em cada um dos lados (ou pratos da balança), verifica-se o conceito de simetria. No entanto, se os dois corpos a comparar apresentarem a mesma massa, de tal modo que permita à balança obter o equilíbrio (central), e se revelarem volumetrias e posicionamentos diferentes no espaço compositivo, estaremos perante o conceito de equilíbrio. Desta forma, a simetria assume-se como um equilíbrio “puro” enquanto que *balance* representa uma forma de equilíbrio mais conceptual e adquire formas de expressão mais subtis. E sendo certo que a arquitetura clássica possa ser menos fértil nesta versão mais subtil de simetria, não será menos certo que esta noção de equilíbrio, tendo a sua origem na simetria (pura), representa um dos temas de composição mais

determinantes de toda a produção arquitetônica, inclusivamente na contemporaneidade.



2.
Pártenon, traçados
(secção de ouro)

2.3 Ênfase ou acentuação

As composições arquitetônicas são comparáveis a estruturas vivas quando, a partir da conjugação da tridimensionalidade com o fator tempo, permitem alterar a sua aparência, fisionomia e significado. A imagem que um edifício proporciona é uma consequência do nosso movimento, o que introduz (e proporciona) a variabilidade dos significados imagéticos dos edifícios, a descoberta constante e a surpresa. Neste constante diálogo que estabelecemos com o reconhecimento dos edifícios, a arquitetura apresenta recorrentemente momentos de particular **interesse visual** que enfatizam e reforçam a atenção em determinados **centros de importância**, proporcionando um constante despertar de emoções. Estes pontos focais, que intensificam a atenção e dirigem as formas de reconhecimento através da introdução de uma **hierarquia**, são na arquitetura clássica magistralmente geridos, como por exemplo se poderá verificar no efeito acentuador de protagonismo, materializado pelo centro do frontão do Pártenon¹⁰ (fig. 2).

2.4 Contraste

A obra arquitetônica defende-se concetualmente como única, ou seja, portadora de um sentido de coerência que lhe proporciona uma condição de identidade, de carácter e de afirmação. No entanto, esse desejável sentido de unidade apenas é possível de atingir “*como síntese de elementos contrários, e não como igualdade cadavérica*”¹¹, ou seja, pela capacidade, a partir da conjugação de partes diferenciadas, de se conseguir produzir um todo coerente, mas não uniforme ou constante. Seja o contraste definido entre as linhas horizontais e as verticais, ou apenas entre uma destas direções, seja entre cheios e vazios, ou outros elementos, a obra arquitetônica recorre sistematicamente à valorização deste diálogo na defesa da sua unidade. As exceções, verificadas por exemplos que neutralizam o contraste e que portanto anulam a hierarquia entre as partes, são geralmente casos particulares de menor expressão quantitativa, como por exemplo os casos nos quais a fachada integralmente em vidro se assume como único momento caracterizador de um edifício, eliminando a relação entre partes, a hierarquia e os contrastes. Em arquitetura, os contrastes verificam-se mais particularmente num diversificado conjunto de diálogos, desde o contraste entre os diferentes materiais, as diferentes texturas rugosas ou espelhadas, as diferentes cores e sobretudo os resultados da iluminação na definição dos contrastes entre claro/escuro, entre muitos outros fatores.

Um dos momentos em que o classicismo explora decisivamente o conceito de contraste é igualmente na relação vertical que o edifício desenha desde a sua base ao remate superior. Conjugando a rudeza e a textura dos materiais com a marcação da horizontalidade, os edifícios clássicos recorrem tradicionalmente a uma composição estratificada que se inicia na formalização de um embasamento (na coluna correspondendo ao pedestal e à base), desenvolvendo-se no corpo principal do edifício (fuste), e rematando superiormente com ênfase (capitel), propondo um

aligeiramento de peso e delicadeza de desenho, verificáveis na ascensão vertical. O conceito de contraste, não sendo obviamente uma condição exclusiva da arquitetura clássica, é no entanto um fator de forte identidade da mesma, (re)utilizado quase incondicionalmente ao longo da história da arquitetura, em todas as composições que promovem um discurso de **alternância** de elementos, capazes de definirem um **ritmo**.

2.5 Ritmo

O ritmo em arquitetura é a **regra** segundo a qual se estabelece a **repetição** de determinado elemento ou conjunto de elementos, ao longo de um determinado plano, direção ou espaço, no tempo. Pressupõe a existência do **tempo** para a sua realização e utiliza a repetição (com ou sem alternância de motivos), ou seja, trata da variação dos elementos no tempo. Tal como na música, ao caracterizar-se através de um conjunto de **regras**, define uma **métrica**, ou seja, um **código disciplinador** da forma como o ritmo se processa.

A conceção estritamente utilitarista ou funcionalista da expressão de uma fachada gera por princípio uma aleatoriedade de composição (ou melhor, anula os princípios de composição), determinando uma expressão ditada apenas pelas necessidades dos programas, resultado não enquadrável ou aceitável no contexto da arquitetura clássica. Ao contrário, os princípios de composição assentes na presença de ritmos muito marcados serão inevitavelmente portadores de algum autismo relativamente aos “interesses” e especificidades, quer dos espaços interiores, quer das suas necessidades de relação com o exterior, gerando um sentimento de falsidade arquitetónica.

Esta questão é largamente desenvolvida e explorada na arquitetura clássica como uma das condições essenciais para atingir a **harmonia**. A codificação (ou sistematização de códigos gramaticais), que se expressa a partir da utilização regular e repetida de determinados conjuntos de regras nas formas de composição dos edifícios clássicos, vem por inerente habituação e assimilação proporcionar um entendimento e reconhecimento das formas na construção de um significado coletivo, capaz de proporcionar num determinado grupo um sentimento, quer de identidade, quer de satisfação estética.

A utilização de regras repetidas ao longo de determinado período de tempo é, aliás, umas das condições necessárias a verificar para que se assegure a implementação de um *estilo*, exceção confirmada pelos casos que defendem a total ausência de *regra*.

2.6 Regra

As linguagens clássicas são, por definição, linguagens da regra, na medida em que são intrinsecamente racionalistas. É a regra que define as relações entre as partes e o todo, na arquitetura como na estatúaria. Se o Doríforo de Policeto estabeleceu o Cànone (i.e., a regra) para as relações entre as partes do corpo humano representado na escultura, a arquitetura grega associou definitivamente a norma racional ao projeto do edifício.

A regra é **normativa**, estabelece paradigmas. Faz corresponder valores a soluções formais e garante desse modo a idoneidade concetual do construído. O estilo decorre

então da aplicação da regra (o que não exclui a possibilidade da total ausência de regra produzir, ela própria, estilos).

A regra é necessariamente platónica. Corresponde a uma ideia (e a um ideal), expressa-a e serve para a traduzir em matéria e forma. A regra está assim ligada a qualidades – perfeição e beleza – que se perseguem manipulando quantidades – medidas e números –, cuja expressão é portanto simbólica. Historicamente, os revivalismos clássicos surgiram em contextos em que se procurou uma expressão para novos paradigmas socioculturais, i.e., soluções formais que expressassem o “espírito do tempo”, sendo ele, invariavelmente, racionalista. Foi o caso no Renascimento, que encontrou na Antiguidade clássica as regras que deveriam expressar o humanismo e racionalidade de uma sociedade em processo de laicização, instrução e alfabetização (Descobrimentos, invenção da imprensa, fundação das universidades). Foi ainda o caso do Neoclássico, em que a regra matemática da linguagem clássica foi usada para simbolizar a racionalidade das filosofias positivas (Iluminismo) e o progresso da Revolução Industrial. Em ambos os casos, a conquista do natural pelo racional, do incomensurável pela medida, do aleatório pelo programado.

2.7 Proporção

A forma como são geridas as relações das diferentes partes entre si, e com a globalidade de um edifício, processa-se recorrendo a regras definidoras de sistemas de analogias, as quais definem e usam o conceito de proporção.

Explicada e verificável na geometria pela constante de uma diagonal e na matemática pela constante de uma razão, a proporção é, em arquitetura, um dos conceitos responsáveis pela definição da harmonia. “*A proporção é o meio com que se subdivide um edifício para atingir as qualidades da unidade, do balance, da ênfase, do contraste e ainda da harmonia, do ritmo.*”¹² Na história da arquitetura, a proporção sempre importou mais do que o tamanho dos edifícios produzidos, fundamentando-se no conjunto de relações antropomórficas a constituição de sentimentos de harmonia. A natureza da sua investigação e utilização sempre permitiu inspirar e evocar saberes disciplinares, utilizando a geometria como ferramenta privilegiada da conceção e representação daquelas relações.

2.8 Escala

Este conceito é absolutamente transversal ao reconhecimento de qualquer edifício, independentemente do espaço e do tempo em que tenha sido realizado, no entanto é oportuno referi-lo no contexto clássico, pelas especificidades que apresenta.

Em primeiro lugar, importa clarificar o conceito na sua essência. Tratando do tamanho do objeto arquitetónico, a escala implica, para além da dimensão, uma relação do edifício com o homem. “*Escala significa dimensão relativa ao homem, e não dimensão do homem.*”¹³ Assim, este conceito determina a necessidade do homem como agente a partir do qual se avalia e percebe a escala dos edifícios, fazendo igualmente depender essa avaliação, não só do edifício, como também do contexto onde se insere.



3.
Grande pirâmide, Egípto
(2550 a.C.)



4.
San Pietro in Montorio,
Bramante

O tamanho dos edifícios, grandes ou pequenos, são valores independentes que quando analisados do ponto de vista da escala se podem alterar, inclusivamente inverter, em função do posicionamento do homem na sua aproximação ao edifício, e ainda da colocação do mesmo no contexto urbano ou outro que lhe conforme limites e ângulos de apropriação. É vulgar recorrer ao exemplo comum de um grande objeto pousado num território sem limites, e portanto sem referências que estabeleçam uma relação de escala com o objeto a avaliar, como por exemplo as pirâmides construídas no Egípto (fig. 3), que em determinados pontos de vista, apenas com o horizonte como limite, não parecem nem grandes nem pequenas, dado não existir informação suficiente para construir uma noção de escala.¹⁴

Pelo contrário, existem edifícios demasiado pequenos que, por se inserirem em contextos muito condicionadores da sua apreensão, nos parecem bastante maiores do que são na realidade, como por exemplo o interior do templo de San Carlino de Borromini (1599-1667), ou ainda, e de forma mais dramatizada, o templeteo San Pietro in Montorio, da autoria de Donato Bramante (1444-1514) (fig.4).

Nesta consideração, é de salientar a importância da relação que os edifícios estabelecem com o tecido urbano, no diálogo entre a afirmação do edifício e o desenho do espaço público. O maior expoente desta relação desenvolve-se no Maneirismo, com a introdução quer de filtros quer de cenários de enquadramento dos edifícios, artifícios que serviram a manipulação do sentido de escala dos objetos arquitetónicos.

O sentido de escala importa ainda ao classicismo na medida em que nesses edifícios se reforça uma ideia de **monumentalidade**, utilizando-se ferramentas compositivas para enfatizar as reais dimensões dos edifícios.

2.9 Verdade

A expressividade dos edifícios (clássicos) desenha-se na afirmação de uma imagem para o exterior, na elaboração de uma capa ou máscara, mais ou menos adequada às especificidades programáticas (funcionais) e/ou às essências construtivas. Na primeira possibilidade, de o edifício adquirir uma imagem conotada com as suas orgânicas funcionais interiores, poder-se-á entender a sua “transparência” como demasiado óbvia, e portanto desmotivadora de interesse, sendo que da situação oposta, de se revestir de uma imagem opaca, que não permita a inteligibilidade da sua essência funcional, poderá resultar uma avaliação de falta de honestidade a evitar. O ponto de equilíbrio entre estas possibilidades estremadas constitui para os autores um paradigma de constante preocupação. Já na vertente construtiva, a formação cultural que transportamos contém um ideal de simplicidade construtiva, à qual se associa o ideal de “verdade construtiva”, esta última muito determinada pelo recurso aos materiais nobres e às suas formas tradicionais (ou melhor, específicas), de se manipularem e relacionarem na caracterização dos processos construtivos. A evocação do sistema trilitico, na definição de um pórtico como expoente máximo da verdade construtiva (e arquitetónica), no qual cada um dos elementos representa uma função estritamente necessária ao equilíbrio do sistema, vem sendo “deturpada” sucessivamente pela liberdade compositiva que o sistema construtivo parietal passou a admitir.

A necessidade de criação de espaço interior, utilizável pelo homem, de alguma maneira determina a oportunidade e validade dos sistemas contínuos, correspondendo a uma verdade construtiva efetiva (parede em bloco de tijolo romano), ou ao preenchimento entre os elementos da estrutura física do edifício, na qual se expressam as necessidades de estabelecer trocas com o exterior. Paralelamente, as necessidades primárias de conforto e os desejos de deleite estético determinam facilmente os revestimentos, seja de um reboco pintado, ou de uma cenografia escultórica aposta à fachada, em ambos os casos, e salvaguardadas as distâncias, escondendo de alguma forma a natureza tectónica dos edifícios.

A afirmação “*a architectura é falsa como Judas*”¹⁵, que se interpreta ser expressa com um misto de crítica e de fascínio, não determinando facilmente um caminho ou solução, que porventura não deve ser perseguido, mas antes descoberto.

Qual deve ser a verdade a valorizar?

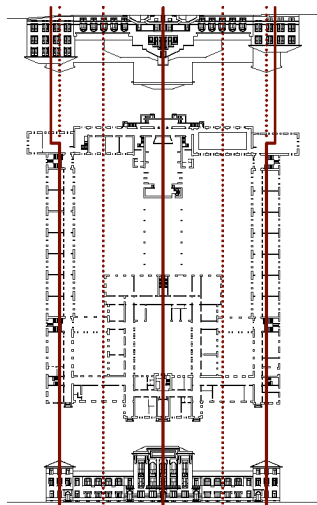
Por outro lado, a discussão sobre uma **ética da verdade** constitui provavelmente um desafio intelectual estimulante e ao mesmo tempo a possibilidade de se constituir como desilusão na operatividade da resposta arquitetónica. Entendemos que a subversão intencional da “verdade funcional” ou da “verdade construtiva” não sejam moralmente defensáveis, mas a verificação da existência dos seus exemplos é certamente enriquecedora e estimulante.

2.10 Urbanidade

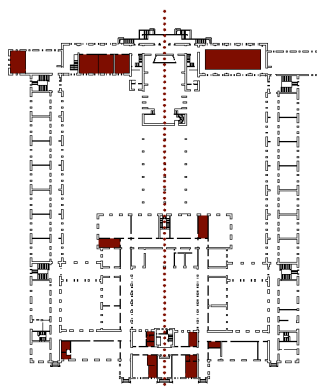
A característica que “mede” a qualidade da relação entre o edifício e a cidade é, no entender de Zevi, o “*que falta aos imitadores do clássico, aos egocêntricos, aos maníacos de se fazerem notar, de afirmar a sua própria personalidade*”¹⁶, conotando-a diretamente com o sentido de integração na personalidade da cidade, para a qual contribui. Defende o conceito de urbanidade a partir da unidade e da coerência, censurando a necessidade cada vez mais presente das arquiteturas *se colocarem em bicos de pés*, para sobressaírem, tentando gritar mais do que as restantes, para se fazerem notar numa exponenciada necessidade de afirmação individual. Ao contrário, o edifício que, compreendendo o lugar que ocupa no território urbano, e o valor que representa do ponto de vista social, ainda que se destaque dos demais, fá-lo-á com um sentido de adequabilidade capaz de acrescentar valor a si próprio e à cidade a que pertence.



5.
Liceu Rodrigues de
Freitas, vista aérea



6.
Eixos de simetria



7.
Assimetrias

3. Liceu Rodrigues de Freitas

Bruno Zevi, autor repetidamente visitado ao longo deste texto, no capítulo que dedica ao espaço¹⁷, refere a limitação da abordagem da obra arquitetónica a partir dos seus sistemas de representação abstrata (plantas, cortes e alçados), explicando que a arquitetura apenas se expressa nas quatro dimensões, ou seja, na consideração da presença do homem como determinante para a perceção do objeto arquitetónico e da sua espacialidade. E apesar desse reconhecimento, os desenhos bidimensionais constituem-se como ferramentas de suporte ao reconhecimento arquitetónico, pela capacidade de síntese que representam, bem como do suporte que constituem a outras considerações.

Neste trabalho consideramos essencial estabelecer o processo de leitura do edifício a partir da relação entre a estrutura distributiva e a estrutura compositiva.

Relacionamos os planos horizontais com os verticais, as plantas com os alçados, acrescentando o conhecimento do edifício, na perspetiva conjunta de entendimento da complexidade espacial. Assim, sempre que se pretendeu afirmar um significado numa das peças gráficas (planta), procurou-se a sua correspondência na outra (alçado), e vice-versa. Importará reiterar a posição de Zevi, dado que esta abordagem não pode prescindir do conhecimento da obra *in loco*, e dos registos fotográficos que prolongam e reforçam a construção da memória.

3.1 Simetria, afirmação axial e transgressão

O Liceu Rodrigues de Freitas assenta num princípio de composição e distribuição do programa completamente subordinado a um **eixo estruturador central**.

Evidencia, em planta, uma composição absolutamente espelhada por rotação em torno desse **vetor axial**. Todo o edifício se desenvolve subjugado por essa determinação, podendo considerar-se a primeira e mais determinante **regra** que o desenha e condiciona.

Mesmo na organização do programa funcional, as variações que justificam uma compartimentação “não espelhada” constituem um episódio não perceptível no reconhecimento dos espaços, assumindo-se permanentemente o efeito de simetria como a regra primária da definição espacial global e da compartimentação específica, fazendo parecer igual aquilo que afinal revela pequenas diferenças (fig. 7). Mesmo no corpo tardo, e a partir da maior diferenciação programática com introdução da piscina, as diferenças verificam-se no “interior” da caixa definida pela volumetria exterior, denotando uma total subordinação ao princípio da simetria. A presença dos eixos de simetria na composição do edifício não se esgota na afirmação da sua centralidade, verificando-se a replicação dos princípios de composição a partir da axialidade, aplicados em situações que, apesar do menor valor hierárquico, confirmam e reforçam a importância deste sistema como estruturador do edifício. “Denunciavam-se na fachada os principais eixos de composição da planta, com o eixo central marcando a zona administrativa ... e outros quatro eixos denunciando internamente o espaço fluido dos corredores e das salas de aula”¹⁸, constituindo-se como eixos de marcação das circulações.

Os dois pátios interiores e o espaço do recreio, espaços essenciais na caracterização do edifício, repetem o mesmo princípio, dispondo-se de forma rigorosamente simétrica adjacentes a cada uma das alas, enquanto o pátio central, destinado a não discentes, assume maior importância por conter o eixo principal de simetria.

A entrada principal, como era esperado, ao ser colocada numa posição central, contribui igualmente para a afirmação da axialidade e simetria, enquanto as duas entradas localizadas nas alas laterais se posicionam no eixo da circulação horizontal, desfasando-se do eixo de axialidade desses corpos.

Finalmente, e do ponto de vista urbano, podemos defender que o Liceu representa igualmente um papel de relevância na axialidade urbana que conforma e remata ao longo do eixo definido pela Rua de Augusto Luso na ligação ao Liceu Carolina Michaëlis, apesar da subtil torção que apresenta na Praça de Pedro Nunes. Este alinhamento evoca a estrutura da cidade romana, pela disposição recorrente de edifícios significativos ao longo de eixos urbanos que os relacionam, paradigma do renascimento e do barroco.

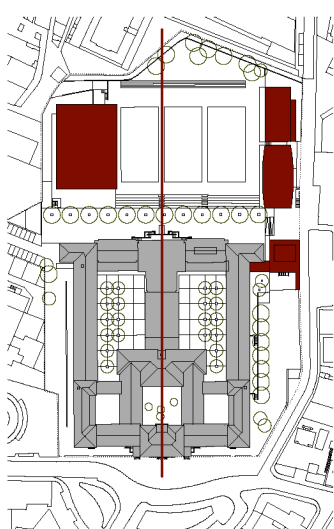
3.2 Equilíbrio ou *balance*, diálogo entre volumes

Um dos momentos mais perturbadores da imagem do Liceu é materializado pela diferença no número de pisos das alas laterais, criando uma exceção que contraria a clareza da composição proporcionada pela planta.

A sua forte **axialidade** mantém-se como elemento chave na composição do espaço, apesar de volumetricamente os dois corpos não serem equivalentes, mantendo-se a simetria apenas na leitura do plano horizontal. Este desequilíbrio introduz uma exceção no conjunto, colocando em comparação diferentes pesos, no entanto a “força impositiva” do eixo central é tão significativa que secundariza a percepção desta diferença. Se estaremos perante um caso de *balance*, ou apenas de um episódio desequilibrador, será de importância menor face à compreensão do valor do eixo capaz de reintroduzir a unidade na gestão deste acidente.

A necessidade de adaptação e resolução das diferenças de cotas ao longo do exterior das duas alas de salas, conjugada provavelmente com a determinação do programa funcional, conduziram a esta solução menos purista, apresentando um desequilíbrio que os dois corpos laterais da fachada principal se encarregam de “esconder”, enquanto no alçado tardoz (assumindo a sua condição de menor impacto na construção da imagem e afirmação do edifício perante a cidade), se permite mostrar, assumindo o desequilíbrio provocado pela diferente volumetria das alas laterais, e com consequência nos dois corpos laterais posteriores.

Também em consequência da intervenção recente, da autoria do arquiteto Manuel Fernandes de Sá, o espaço não construído, localizado nas traseiras do Liceu, foi alvo de uma transformação significativa, reforçando o seu anterior programa vocacionado para a prática desportiva, e acrescentando outra valência (conservatório). Estas duas funções são materializadas por edifícios construídos de raiz, o que contrasta decisivamente com a atitude de reabilitação do edifício preexistente, dada a afirmação volumétrica e imagética que protagonizam. Mas se do ponto de vista expressivo os dois edifícios se destacam do Liceu, na sua implantação, verifica-se uma vontade de projetar o valor da simetria para além do edifício do Liceu,



8.
Balance

propondo o prolongamento da sua eficácia (enquanto instrumento regrador do posicionamento destas duas novas peças) e da sua inteligibilidade (que desta forma ultrapassa a imagem proporcionada pelos alçados e remete a validade e perceção de um eixo central, sobre e para o espaço exterior).

Os dois novos volumes, ao contrário das alas (simétricas) de salas do Liceu, não são idênticos, nem na sua implantação, nem do ponto de vista da tridimensionalidade ou da imagem que emprestam à cidade. Afirmando programas diferenciados, conotam-se diretamente com as suas especificidades funcionais, acrescentando, no caso do auditório, uma vontade de visibilidade decorrente da sua responsabilidade de conformação do espaço público.

Apesar das divergências parecerem mais significativas, verifica-se que é na implantação que a sensibilidade do autor se afirma de forma notável, retomando o ideal de simetria. Aparentemente sem qualquer relevância isolada, deveremos ainda denotar o recentramento do recinto desportivo exterior, passando a conter e a estar contido pelo eixo de simetria principal (central) do lote escolar.

3.3 Ênfase ou acentuação, um carácter afirmativo

O edifício do Liceu Rodrigues de Freitas explora um certo sentido de monumentalidade que é reforçado pelo conjunto dos conotados clássicos abordados nesta análise, e que se expressa de forma mais significativa pela afirmação do eixo central, a que corresponde uma elevação (volumétrica), em forma prismática, na fachada principal, destacando um volume proeminente em relação aos restantes¹⁹, e em forma triangular (relembrando a rampante) serrilhada, na fachada traseira. À construção da forma geometrizada são acrescentados efeitos particulares, como a varanda central (apresentando as portas retangulares de sacada que retomam a geometrização do momento de entrada), e os painéis de azulejos, de decoração com relevo, ou a estátua central colocada nas traseiras, que plástica e simbolicamente contribuem para a acentuação do significado do Liceu.

Canto Moniz refere a este propósito a “*separação entre a racionalidade funcional da planta e o carácter cenográfico da fachada, ... explorando o seu virtuosismo artístico na composição e decoração das fachadas*”²⁰, entendimento reforçado por António Cardos, quando afirma que “*Há uma hierarquização das componentes, com o corpo central sobreelevado, com rasgamentos que progridem na vertical, com diferentes valores formais, com o alçado dividido num paramento central, rematado em platibanda...*”²¹, reforçando a ênfase da **centralidade** e a afirmação da **monumentalidade**.

Apesar de a sua condição de “monumentalista” ser reconhecida por vários autores, cremos que neste caso a sua motivação decorre da vontade em afirmar um programa tão inovador em Portugal quanto o de um Liceu, e consequentemente um edifício cuja identidade teria de ser notória e reconhecida socialmente.

3.4 Contraste, diálogo entre “cheios e vazios”

Marques da Silva utiliza na composição plástica que define a imagem global do Liceu uma regra clássica, recorrendo a um embasamento²² em pedra, com aspeto mais robusto e rugoso, e elevando o edifício num crescendo gradual do

aligeiramento da sua massa visual. Recorrendo às paredes de reboco pintadas como sistema de preenchimento dos panos verticais, reforça aquela maior leveza e delicadeza com a incorporação superior de painéis de azulejos e outros elementos decorativos próximos da influência *Art Déco*.

Assistimos ainda ao contraste definido pelos diferentes corpos, que se assumem de forma autónoma na contribuição para morfologia e imagem do conjunto, bem como, e porventura o momento mais significativo, da relação (contraste) entre cheios e vazios que se apresenta de valor semelhante.

É ainda bastante interessante contrastar as imagens definidas pelos dois alçados (principal e de tardo), com os dois das alas de aulas, como se os dois primeiros assumissem quase por inteiro a responsabilidade da definição da imagem no contexto urbano, e os outros dois vissem diluída essa responsabilidade. A este propósito, verifique-se as diferenças evidenciadas na geometrização dos vãos, bem como na estratégia de unificação com as faixas verticais, resultando numa imagem menos formal e mais facilmente conotada com a modernidade.

3.5 Ritmo, a regularidade na repetição

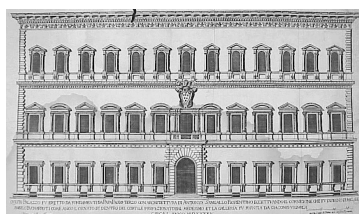
Qualquer palácio renascentista evoca uma forte utilização do *ritmo* como elemento determinante na sua aparência. Independentemente da caracterização funcional interior, a aparência exterior é subordinada pela imagem, ou melhor, a regularidade da imagem. A implicação dos aspetos funcionalistas da orgânica interior na expressão do edifício, assumindo-se no exterior, encontra nos edifícios clássicos uma significativa dificuldade de se implantar. Naturalmente que os princípios de repetição e de regularidade não dialogam da melhor forma com a “aleatoriedade” de construir uma imagem condicionada pelas vocações interiores.

O edifício do Liceu Rodrigues de Freitas apresenta uma inteligente síntese que responde simultaneamente às duas atitudes, e que, apesar de não serem estremadas, revelam uma clara tendência para a predominância do ritmo desenhado pelos vazios, verificável na “obrigação” de aberturas “menores” se manterem determinadas pela lógica compositiva global.

Se, por um lado, a persistência da unidade de repetição interior (sala de aula) proporciona um motivo válido para a repetição no exterior de determinada tipologia de vão que corresponda às necessidades de iluminação e ventilação que o espaço letivo impõe, por outro, as variações do programa escolar sugerem a possibilidade de serem retratadas exteriormente com alguma especificidade diferenciadora.

3.6 Regra, entre o classicismo e a modernidade

Sobre a regra não nos sentimos capazes de uma abordagem que não reveja e repita cada um dos temas apresentados, motivo pelo qual optamos por apenas reforçar a ideia de que a racionalidade concetual e a regra instrumental constituem opções e ferramentas que elegem o Liceu (e Marques da Silva) como capaz de, produzindo clássico, anunciar a modernidade. Simetria, equilíbrio, ênfase, contraste, ritmo, proporção e monumentalidade são neste edifício orquestrados para compor volumes e dispor funcionalidades, daqui resultando um objecto arquitetónico marcante, no tempo e no espaço.



9.
Palácio Farnese



10.
Liceu, Alçado principal

3.7 Proporção, harmonia

A abordagem do conceito de proporção na construção da harmonia poderá revelar-se ainda mais complexa do que a anterior, pelo que optamos por afirmar apenas o equilíbrio que os diferentes corpos revelam na construção da imagem do conjunto, e ainda a relação entre as diferentes componentes dos alçados, na obtenção de um resultado global coerente e harmonioso.

3.8 Escala, monumentalidade

O contexto de uma cidade ainda fortemente marcada pela racionalidade dos Almadás do século XVIII, “os projectos de Marques da Silva propõem, de um modo geral, uma relação urbana **monumentalista** que não encontra no traçado da cidade o mesmo carácter”²³, constituindo o edifício um fator decisivo nas dinâmicas de transformação territoriais e no crescimento ordenado da cidade.

Ainda assim, e como afirma Canto Moniz, Marques da Silva “... entende os programas públicos como equipamentos sociais e não como monumentos históricos”²⁴, razão da sua maior responsabilidade social enquanto professor e arquiteto.

3.9 Verdade, institucional

Apesar da exposição do ponto anterior explorar o sentido da monumentalidade, entendemos poder defender que o edifício do Liceu Rodrigues de Freitas é portador de uma “verdade” intrínseca, ou seja, representa conscientemente os seus propósitos concetuais, os seus ideais. A carga institucional e o desafio que o projeto de educação constituía representam fatores que Marques da Silva transporta para o edifício, expondo valores como a seriedade e a dignidade.

Construtivamente, o edifício assume e promove o seu carácter maciço, recorrendo à obra de pedreiro, articulada com a utilização do betão armado.

3.10 Urbanidade, uma responsabilidade para com a cidade

Marques da Silva é reconhecido por transportar uma consciência e cultura urbana que naturalmente transparece para as suas obras numa clara afirmação da sua condição de urbanidade. A incorporação desta responsabilidade para com a cidade é provavelmente o fator mais decisivo na marcação de uma certa monumentalidade expressa pelos seus edifícios. O Liceu Rodrigues de Freitas não constitui exceção, afirmando-se claramente como um elemento singular na conformação da cidade. Veja-se o já referido enquadramento urbano a partir da afirmação do eixo da Rua Augusto Luso, bem como a sua escala na definição da Praça de Pedro Nunes. A sua implantação, desenhando a frente de rua (neste caso, da praça), é ainda outro dos fatores que eleva a sua representatividade urbana, à qual se associa a sua imagem na definição de um *edifício de cidade*.

4. Reflexões finais

Vivemos e percorremos a história, nomeadamente a história da arquitetura, numa rápida e apressada viagem. O desafio de visitar um edifício a partir de um

posicionamento filtrado e condicionado pelos valores e princípios da arquitetura clássica permitiu, para além de dialogar com outra gramática, a interpretação dos seus valores.

Outra e mais significativa valia consistiu na oportunidade de refletir sobre a essência e caracterização dos valores compositivos da arquitetura clássica. Simetria, equilíbrio, ênfase, contraste, entre outros, foram os conceitos para os quais procuramos encontrar os significados, construindo uma maior clarificação e entendimento dos mesmos.

5. Referências bibliográficas

ARAÚJO, Alexandra e SARMENTO, Inês (coord.) (2005), *Marques da Silva e a Fotografia, Imagens de uma época*, Instituto Marques da Silva, Porto, U. Porto.

CARDOSO, António (1997), *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto, FAUPpublicações, Série 1 Ensaios, número 2.

CLARK, Roger e PAUSE, Michael (1984), *Arquitectura: temas de composición*, Barcelona, Gustavo Gili.

GUEDES, Fernando (dir.) (2004), "Classicismo", in *A Enciclopédia*, Espanha, Editorial Verbo SA, volume 5, p. 2075-2076.

GUEDES, Fernando (dir.) (2004), "Tectónica", in *A Enciclopédia*, Espanha, Editorial Verbo SA, volume 19, p. 8146-8147.

MONIZ, Gonçalo (2007), *Arquitectura e instrução. O projecto moderno do liceu: 1836-1936*, Coimbra, Edições eldlarq.

ZEVI, Bruno (1977), *Saber ver a arquitectura*, Lisboa, Arcádia.

Agradecemos ao Arquitecto Manuel Fernandes de Sá a disponibilização dos materiais de projeto que permitiram uma análise do edifício a partir dos elementos desenhados.

Origem das imagens

fig. 2_ <http://www.qfojo.net/irracionais/ouro.htm>

fig. 3_ <http://enigmasdaspiramides.blogspot.com/>

fig. 4_ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/508807/84927/Tempietto-San-Pietro-in-Montorio-Rome-designed-by-Donato-Bramante>

fig. 5_ vista aérea (in O Porto visto do espaço)

fig. 6 a 8_ desenhos interpretativos do autor

fig. 9_ <http://www.unav.es/ha/005-PALA/palazzo-farnese.htm>

fig. 10_ arquitecto Manuel Fernandes de Sá

A referência bibliográfica para este artigo

Santos, André, "Conotados clássicos na construção de um Liceu moderno". *Resdomus*. Porto: FAUPpublicações. N° 2, Artigo nº 5 (2015), p.43–58.

Notas

¹ In *A Enciclopédia*, Espanha, Editorial Verbo SA, 2004 , volume 5, p. 2075-2076.

² In *A Enciclopédia*, Espanha, Editorial Verbo SA, 2004 , volume 19, p. 8146.

³ Arquiteto José Marques da Silva (1869 -1947) foi um dos arquitetos mais notáveis da precursão da modernidade, cuja atividade profissional ficou decisivamente marcada pela sua formação nas Belas-Artes portuenses e parisienses, associando aos valores da tradição clássica uma racionalidade consequência das necessidades de resposta à vida moderna, sem deixar de garantir um sentido de monumentalidade à sua obra.

⁴ Enquanto momento de ordenação ou sistema de gestão das várias opções conceituais, norma, ou padrão.

⁵ Conceito de conotados.

⁶ Arquiteto italiano (1918-2000) que adquiriu protagonismo nas áreas da teorização e historiografia da arquitectura moderna.

⁷ In *Saber ver a arquitectura*, p. 118.

⁸ Idem, p. 15.

⁹ In *Saber ver a arquitectura*, p. 119.

¹⁰ Templo grego construído na Acrópole de Atenas (447 a.C.-432 a.C.), aqui reproduzido a partir de uma réplica à escala real (!), realizada em Nashville, no ano de 1897, aquando da exposição do centenário de Tennessee, como celebração da união deste estado aos Estados Unidos da América.

¹¹ In *Saber ver a arquitectura*, p. 120.

¹² In *Saber ver a arquitectura*, p. 121.

¹³ In *Saber ver a arquitectura*, p. 122.

¹⁴ Verifique-se na imagem a importância da figura humana como forma essencial para caracterizar a profundidade e a real dimensão das pirâmides, introduzindo o sentido de escala, por comparação com o homem.

¹⁵ Professor Doutor José Quintão, aula de 10 de Dezembro de 2010, PDA, FAUP.

¹⁶ In *Saber ver a arquitectura*, p. 125.

¹⁷ *O espaço, protagonista da arquitectura*, p. 17 a 28.

¹⁸ In *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 502.

¹⁹ No qual a ausência da visibilidade do telhado enfatiza a sua austeridade e imponência.

²⁰ In *Arquitectura e instrução – O projecto moderno do liceu 1836-1936*, p. 117.

²¹ In *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, p. 502.

²² Verifique-se a interessante transição que o embasamento estabelece com a parede rebocada, através do "seu prolongamento e diluição vertical" materializado pela faixa dupla disposta na horizontal, em pedra.

²³ In *Arquitectura e instrução. O projecto moderno do liceu 1836-1936*, p. 116.

²⁴ In *Arquitectura e instrução. O projecto moderno do liceu 1836-1936*, p. 128.