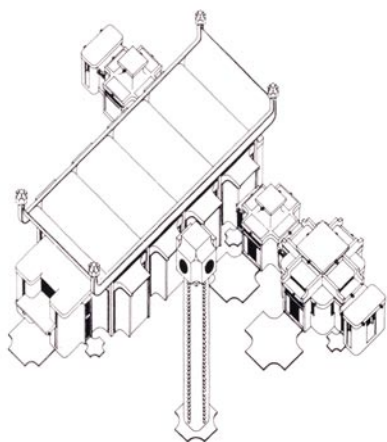
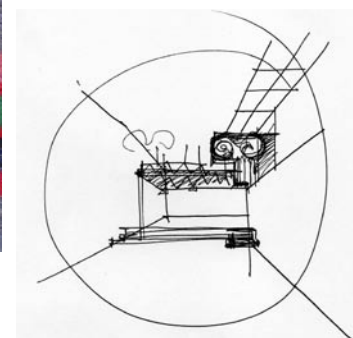


A Periferia Perfeita

Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80



DEPOIS DO MODERNISMO



Jorge Manuel Fernandes Figueira Ferreira

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura
Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
Março 2009

A Periferia Perfeita

Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80

Jorge Manuel Fernandes Figueira Ferreira

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura
orientada pelo Professor Catedrático Alexandre Vieira Pinto Alves Costa
e apresentada no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Crédito das Imagens (capa)

Igreja da Sagrada Família, Machava, Moçambique, 1964, Pancho Guedes
(Arquivo Pancho Guedes)

“Bonjour Tristesse” Schlesisches Tor, Berlim, 1982/83, Álvaro Siza
(Arquivo Álvaro Siza)

Loja Valentim de Carvalho, Cascais, 1966/69, Atelier Conceição Silva
(Fotografia de detalhe, Jorge Figueira, 2005)

© 1983, *Depois do Modernismo*

Casa das Artes, Porto, 1981/91, Eduardo Souto de Moura
(Arquivo Eduardo Souto de Moura)

Resumo

A presente Dissertação visa analisar a arquitectura portuguesa, no período compreendido entre os anos 60 e os anos 80 do século XX, na perspectiva do conceito de “pós-modernidade”. Embora abrangendo áreas científicas e artísticas muito diversas, este conceito está intimamente ligado à arquitectura, como verificaremos. É por isso uma *chave de leitura* natural e conveniente para analisar a produção arquitectónica. E surge como particularmente operativa para caracterizar a evolução da arquitectura portuguesa, a partir dos anos 60. De facto, na nossa leitura, é o que permite ler, avaliar e compreender a sua actual vitalidade.

Embora a investigação incida sobre um período passado – anos 60/anos 80 – trata-se de um intervalo que nos coloca na contemporaneidade. É aí que acontecem alterações do processo de concepção e fruição da arquitectura que são a matriz da experiência “contemporânea”.

Partimos do pressuposto que, para a cultura arquitectónica, *os anos 60* são um momento culminar da modernidade e um início novo. Significam uma desagregação, criativa e ruidosa, mas não necessariamente uma ruptura. Marcam, no entanto, o fim de uma *racionalidade* em sentido único e inauguram um lugar onde se sobrepõem *racionalidades*, numa rede que ainda agora se expande. A *arquitectura moderna* é, nesse período, sucessiva e ciclicamente contestada, reanimada e reformulada. A separação do “objecto” da sua carga moral, que acontece desde então, dá lugar a uma deambulação necessariamente *em perca*, mas que permite a validação de experiências periféricas, como aquela que analisamos.

Nesse sentido, avançamos para lá da aferição de *modernidade* com que geralmente são abordados os temas da arquitectura portuguesa. O arco temporal em questão, os casos de estudo elencados e a chave de leitura escolhida, permitem, pelo contrário, inventariar a sua performance, não em relação a um *absoluto* mas nas suas próprias idiossincrasias. Falamos assim de uma *periferia perfeita*, porque no sentido pleno de uma vivência pós-moderna, deixando de ser avaliada face a um centro hegemónico ou “moderno”, a arquitectura portuguesa pode finalmente ser *maior*.

Particularmente no nosso país, entendemos o *pós-modernismo* como a tentativa de instalação de uma vanguarda num contexto de pós-modernidade, o que é *contra-natura* mas cria as necessárias aventuras para aprofundar uma *periferia perfeita*. Desde logo, porque corresponde a um período, os anos 80, em que a própria identidade de Portugal se está a refundar.

Diríamos ainda que esta investigação, embora integre uma análise historiográfica, é essencialmente um trabalho de teoria de arquitectura, incidindo sobre uma perspectiva *em projecto*. A análise da *chave de leitura*, nas suas várias dimensões, e a análise da história da arquitectura portuguesa, no período descrito, é concluído com um *itinerário* de casos de estudo que é um projecto sobre a emancipação pós-moderna da arquitectura portuguesa.

Abstract

The current Dissertation aims to explore Portuguese architecture in the time span from the 1960s to the 1980s from the perspective of “post-modernity”. Despite covering diverse scientific and artistic areas, this concept is closely linked to architecture, as we will try to demonstrate. As a result, it is not only a natural and convenient *reading key* to study architectonic production, but also a particularly operative concept to characterise the evolution of Portuguese architecture after the 1960s, whose current vitality is, in our view, best read, evaluated and understood through it.

Despite focusing on a past period – the 1960s/ 1980s – the research highlights a period that led us into contemporariness. It was in this period that changes in the process of conceiving and enjoying architecture took place. They are the matrix of the “contemporary” experiment.

We assume that the 1960s were the height of modernity and a new beginning for architectural culture. They entailed a creative and boisterous process of disintegration, but not necessarily a disruptive one. They do, however, mark the end of a one-way *rationality* and inaugurate a place where *rationalities* overlap, in a network that is still expanding. Modern architecture was, during that period, successively and cyclically contested, revived and reformulated. Since then, the separation of the “object” from its moral significance has been replaced with a ramble which, despite involving some *loss*, enables the validation of peripheral experiments, as the one studied here.

For that reason, we go beyond the gauging of *modernity* generally used to study Portuguese architecture. On the contrary, the time span is question, the case studies listed and the reading key chosen allow for its performance to be catalogued, not in *absolute* terms but in its own idiosyncrasies. We speak of a *perfect periphery*, because in the full sense of a post-modern experience, no longer evaluated with reference to a “modern” hegemonic centre, Portuguese architecture may finally be *greater*.

In the present dissertation, *post-modernism* is understood in Portugal as an attempt to create a vanguard in the context of post-modernity. This constituted an abnormality but encouraged the adventures needed for the *perfect periphery* to be achieved. It corresponds to a period of time, the 1980s, when the very identity of Portugal was being reshaped.

We might add that, despite including a historiographic analysis, this research is fundamentally on the theory of architecture and focuses on a *project* viewpoint. The *reading key* analysis in its various dimensions and the analysis of the history of Portuguese architecture in the period described are complemented with an *itinerary* of case studies, which consists in a project on the post-modern liberation of Portuguese architecture.

Índice

Resumo	1
Abstract	2
Índice	3
Agradecimentos	6
Introdução	9
CAPÍTULO I	
Demasiado tarde para ser moderno.	
Arquitectura portuguesa na viragem dos anos 60	15
1.1 <i>Nous continuons: a revisão do moderno</i>	16
1.1.1 O “projecto orgânico” de Bruno Zevi e a “continuidade” de Ernesto Rogers; reflexos na arquitectura portuguesa	17
1.1.2 O debate Banham-Rogers e o projecto de Nuno Portas	26
1.1.3 O “brutalismo” e o <i>aggiornamento</i> da arquitectura portuguesa na viragem para os anos 60	37
1.2 <i>But today we collect ads: a investida anglo-saxónica</i>	49
1.2.1 Outras geografias: a demanda de Alison e Peter Smithson	50
1.2.2 O intervalo Team 10	61
1.2.3 Dentro e fora do Team 10: Pancho Guedes	70
1.3 <i>I love the beginnings: a ciência, a ficção, o fim do império formal moderno</i>	82
1.3.1 As disciplinas científicas tomam a arquitectura; a recepção portuguesa	83
1.3.2 Os Archigram e o visionarismo sem utopia: a distante aventura espacial	94
1.3.3 Disseminação de abordagens na viragem para os anos 70	105

CAPÍTULO II

A emergência do pós-modernismo.

O debate internacional	117
2.1 Formas e linguagens de prazer na Europa/América	118
2.1.1 Robert Venturi e Denise Scott Brown: a introdução do <i>feio</i> e do <i>vulgar</i>	119
2.1.2 Aldo Rossi: do <i>tipo</i> para a <i>imagem</i>	133
2.1.3 <i>A guerra acabou</i> : as “linguagens de prazer”	144
2.2 Pós-modernismo na arquitectura	157
2.2.1 Linhas cruzadas: o pós-modernismo de Charles Jencks	158
2.2.2 Teatro do Mundo: A Bienal de Veneza de 1980	172
2.2.3 Geografias abertas: institucionalização, crítica e fim do pós-modernismo	185
2.3 Definições e debates do pós-modernismo	197
2.3.1 Cultura pop: os “anos 60” e a Pop Art na origem do pós-modernismo	198
2.3.2 Condição Pós-Moderna: O debate Habermas/Lyotard e a contribuição de Fredric Jameson	208
2.3.3 Políticas do pós-modernismo: o “afirmativo”, o “crítico” e o “negativo”	219

CAPÍTULO III	
Tigres de Papel.	
Pós-modernismo / Itinerários	231
3.1 Pós-modernidade na arquitectura Portuguesa	232
3.1.1 Do <i>duck</i> de Venturi para o <i>pato bravo</i> de Manuel Vicente	233
3.1.2 A linha “crítica”: neo-racionalismo e a <i>profissão poética</i> de Álvaro Siza	244
3.1.3 Arquitecturas beligerantes: eclectismos, popismos, pós-modernismo – Pancho Guedes, Luiz Cunha e Tomás Taveira	255
3.2 Durante o <i>Depois do Modernismo</i>; a polarização Porto-Lisboa	267
3.2.1 Diz que estás a sufocar o crocodilo; Lisboa e os <i>Novíssimos</i>	268
3.2.2 “Arquitectura do Porto”	281
3.2.3 <i>Estou Além</i> : do mundo para o mundano	293
3.3 Itinerários	306
3.3.1 Mitos profundos	307
3.3.2 Mitos de substituição	355
3.3.3 Mitos efémeros	405
Conclusão	453
Crédito das ilustrações	459
Bibliografia	475

Agradecimentos

Agradeço:

Ao Professor Alexandre Alves Costa, o acompanhamento da Tese; a amizade; a confiança; o tempo; o que não vem nos livros.

À Ana Vaz Milheiro, a querida presença, a conversa a qualquer hora, a risada permanente.

A particular amizade para a minha *Periferia Perfeita*:

António Belém Lima, Eduardo Souto de Moura, Gonçalo Canto Moniz, José António Bandeirinha, José Ferreira, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, Nuno Grande, Paulo Varela Gomes, Sergio Fernandez.

A colaboração inestimável de:

Carla Dias e Paulo Oliveira.

O gentil diálogo e a disponibilização de material de:

António Marques Miguel, Andrea Soutinho, Alcino Soutinho, Álvaro Siza, Gonçalo Byrne, João Luis Carrilho da Graça, João Pedro Conceição Silva, José Charters Monteiro, Luiz Cunha, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pancho Guedes, Raul Hestnes Ferreira, Tomás Taveira.

A presença amiga de:

Abílio Hernandez, António Olaio, Alexandra Grande, Alexandra Pinho, Catarina Fortuna, Helena Barreiros, João Afonso, Jorge Nunes, Luisa Lopes, Luisa Penha, Luzia Gama, Margarida Brito Alves, Marta Pedro, Mário Krüger, Manuel Henriques, Paulo Seco, Pedro Cortesão, Rita Marnoto, Vítor Murtinho.

O apoio de:

Abel Rodrigues, Adalberto Tenreiro, Chiara Porcu, Carlotta Bruni, Carlos Machado, José Forjaz, José Freddy Ferreira, Joaquim Moreno, Luis Vilhena, Luis Serpa, Luisa Marques, Miguel Santiago, Michel Toussaint, Rui Leão.

A todos os meus colegas do Departamento de Arquitectura, em particular ao Nuno Correia, Armando Rabaça, João Paulo Cardielos e Susana Lobo.

A todos os funcionários do Departamento de Arquitectura, em especial à D. Lurdes Figueiredo.

À FCT agradeço o apoio financeiro concedido através da bolsa de doutoramento, em 2006 (SFRH / BD / 30919 / 2006).

“There is no such/ thing in life as normal”
“Pasolini is me”
Ringleader of the Tormentors, 2006
Morrissey



Para os meus pais

Para o meu irmão

Introdução

*O tempo humano espacializa-se: o que era sucessão
converte-se em simultaneidade, coexistência,
convivência homogeneizante ou pluralismo eufórico,
disseminação e jogo de dados.*
Eduardo Prado Coelho¹

Toda a gente pode reflectir em termos de pós-modernidade, menos nós!
Alexandre Alves Costa²

1

Entre os anos 60 e os anos 80, a arquitectura portuguesa contemporânea ganha maioridade. Com a crise da arquitectura moderna, no final dos anos 50, a produção portuguesa abre espaço; perde a necessidade de se confrontar com um modelo absoluto. O *centro* está também, aliás, em mutação e partilha. Para uma cultura periférica como a portuguesa, a crise de modelos centralizadores cria prosperidade. Porque abre possibilidades e permite que modelos “fracos” – no sentido do *pensamento débil* de Gianni Vattimo³ – possam ganhar sentido.

Na crise aprofundada nos anos 60, e transformada em celebração nos anos 80, a arquitectura portuguesa prospera; experimenta opostos e diverge. A sua geo-cultura é alargada à cultura americana sob a influência de Louis Kahn e Robert Venturi; em Moçambique e em Macau ocorrem experiências que interpelam o núcleo duro da tradição *racionalista*.

Liberta de uma relação, sempre em perca, com o *centro* – que se está, aliás, a pulverizar –, a arquitectura portuguesa emancipa-se. Do outro lado, acontece também uma maior disponibilidade para apreender experiências particulares ou periféricas.

A Dissertação que apresentamos é um estudo desse processo de emancipação. Embora incida sobre um período determinado, já *histórico*, revela, no nosso entendimento, a *razão de ser* da actual vitalidade da arquitectura portuguesa.

A historiografia e a crítica têm elaborado sobre a arquitectura portuguesa do século

1 Eduardo Prado Coelho, “Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Maio 1989, p.7

2 Alexandre Alves Costa. Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura e Sergio Fernandez, “Um quadradinho a menos”, *JA – Jornal Arquitectos*, “A Condição Pós-Moderna”, nº208, Novembro/Dezembro 2002, p.23

3 Cf. Gianni Vattimo; Pier Aldo Rovatti (Editors), *El pensamiento débil*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 [Milano: Guinigiaco Feltrinelli, 1983]

XX, sobretudo na perspectiva da aferição da sua *modernidade*. A abordagem que apresentamos coloca-se num plano da aferição da sua *pós-modernidade*.

Talvez por se tratar de um conceito *problemático, escorregadio e controverso*, o que analisaremos, não tem sido normalmente usado como *chave de leitura*. Talvez isso ocorra também porque a arquitectura moderna ocupa um considerável espaço afectivo na tradição portuguesa.

Mas, de facto, pese embora esse enraizamento, não é já o seu *programa* nem a sua *ética* que movem a arquitectura portuguesa, no período tratado. Se o fossem, seria um anacronismo. Embora nos anos 70, Álvaro Siza elabore uma celebrada reconstituição *poética* da linguagem racionalista, argumentaremos que o faz num plano pós-moderno, isto é, recorrendo à *colagem* e à *citação*, a um reinvestimento formal da arquitectura do “período heróico”. Aquilo a que Rafael Moneo chamará, quando um carácter mais lúdico se torna aparente, nos anos 80, o *play time* ou uma *arquitectura ou das arquitecturas*.⁴ Em qualquer dos casos, como escreve Fredric Jameson, um dos autores que citaremos, “o novo regresso a uma antiga problemática do moderno e da modernidade não deve ser entendido como um ataque àquela da pós-modernidade: é em si mesmo pós-moderno.”⁵

2

No entendimento que expomos no presente estudo, entre os anos 60/anos 80 dão-se alterações no processo de concepção e fruição da arquitectura que são a matriz da experiência contemporânea. Para a cultura arquitectónica, os anos 60 são um momento culminar da modernidade e um início novo. Significam uma desagregação, criativa e ruidosa, mas não necessariamente uma ruptura. Marcam, no entanto, o fim de uma *racionalidade* em sentido único e inauguram um lugar onde se sobrepõem *racionalidades*, numa rede que ainda agora se expande. A arquitectura moderna é, nesse período, sucessiva e ciclicamente contestada, reanimada e reformulada. A separação do “objecto” da sua carga moral, que acontece desde então, dá lugar a uma deambulação necessariamente *débil*, mas que permite a validação de experiências periféricas, como aquela que analisamos.

Ao longo deste Dissertação, a arquitectura moderna é uma presença-ausente assinalável. Não é, no entanto, nosso objectivo determo-nos sobre o seu significado, história ou

4 Rafael Moneo, “Álvaro Siza”, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004, p.251

5 Fredric Jameson, “Transformations of the Image”. *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London, New York: Verso, 1998, p.98

apropriação portuguesa. Além disso estar a ser feito com regularidade e sucesso, tornaria a presente investigação inexequível.

Podemos no entanto adiantar, em jeito panorâmico, que a arquitectura moderna é talvez a mais completa formulação artística daquilo a que Jürgen Habermas chama o “projecto da modernidade.”⁶ Resulta de um longo processo de inquirição e desejo cuja conclusão irrompe olímpicamente nos anos 20/30 do século XX. Tem uma concepção totalizante, no sentido que é o culminar de sucessivas experiências que então encontravam um *objecto*; e traduz uma lógica de *engenharia social*, uma cultura que herda das utopias socialistas do século XIX. O que é extraordinário é que a sua motivação redentora está sustentada por um *formalismo*, pragmaticamente designado como *International Style*, em 1932, em Nova Iorque. Quando o futuro se constata errático, este *formalismo* desaba. A arquitectura sente no seu interior, como um sismo pressentido, o fim desse *futuro*, e transporta esse pressentimento para o espaço público. A isso se chamará, na medida mais militante e neo-vanguardista, arquitectura pós-modernista.

3

O conceito de *pós-modernidade/pós-modernismo* é por isso a chave de leitura desta Dissertação. É esta categoria que nos permite distinguir a arquitectura *exploratória*, das experiências epigonais, anacrónicas ou revivalistas que naturalmente existem. Os casos que anotamos ao longo do trabalho e, em particular, aqueles que conformam os “itinerários”, no terceiro capítulo, indiciam pós-modernidade ou são pós-modernos: reinstalam a cultura arquitectónica poeticamente; demonstram uma inteligência particular sobre a circunstância; são capazes de construir na ausência ou face à fragilização e relatividade de modelos.

Mesmo sendo Portugal um país pequeno é possível encontrar múltiplas variações do enunciado pós-moderno. Por um lado, como já anotamos, num contexto de crescentes dúvidas o apego à tradição racionalista potencia a emergência de objectos singulares, como demonstra a obra de Siza. Por outro lado, a crise de *pathos* da arquitectura moderna possibilita também experiências livres e desconcertantes, em irrisão do seu legado, como acontece com Pancho Guedes, Manuel Vicente ou Luiz Cunha.

Todavia, seja de acordo com uma génese neo-realista (no Porto), seja reflectindo uma genealogia surrealista (em Lisboa), as arquitecturas que enumeramos fazem um reprocessamento da cultura arquitectónica e integram metodologias que estão, nos anos 80, no centro da abordagem pós-modernista: recurso a uma cultura de “complexidade

6 Cf. Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”. Foster, Hal (Editor), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985 [*The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983], pp.3-15

e contradição” segundo a matriz *venturiana*; criação de espacialidades conotativas; liberdade gráfica por vezes torrencial; uso de metodologias de origem artística (Pop Art, minimalismo); uso de figuras literárias (*paródia, ironia, homenagem*).

A polarização Porto-Lisboa, nos anos 80, significa a agitação de coordenadas distintas face ao problema contemporâneo designado como pós-modernidade. No Porto a abordagem é mais tensa quanto em Lisboa é jubilosa. No Porto há uma evidente relutância na aceitação do “fim” enquanto em Lisboa se comemora o “princípio”. O Porto vive uma tragédia, enquanto em Lisboa, sob o fundo *warholiano* do “tudo é belo”, se prepara a comédia. Afinal, *tudo isto é fado*. Ironicamente, a parcimónia do Porto em aceitar os termos da ruptura é mais pós-moderna que a lógica neo-vanguardista do *Depois do Modernismo*, em Lisboa, que é essencialmente moderna.

O que acentua a relevância cultural deste processo é que coincide com o momento em que se esboça uma re-identificação do país; o momento em que se está a desenhar o seu novo mapa, simultaneamente mais curto e mais europeu.

A cultura pós-moderna é infra-estrutural à invenção tentada de um país novo no pós-25 de Abril. Às Amoreiras, de Tomás Taveira, podemos contrapor o “Bonjour Tristesse” de Siza em Berlim; ao imaginário cenográfico da intervenção na Casa dos Bicos, de Manuel Vicente e Daniel Santa-Rita, podemos contrapor o muro cenográfico da Casa das Artes, de Eduardo Souto de Moura; Manuel Graça Dias cria um pós-modernismo português escrevendo nas costas dos “arquitectos reaccionários” n’o *Independente*. Podemos ainda prestar homenagem a Aldo Rossi, na Bela Vista de José Charters Monteiro; visitar um neoclássico ondulante em Matosinhos, no projecto da Câmara de Alcino Soutinho; lembrar Glasgow em Vila Real com António Belém Lima; ou Chaves em Chaves com Júlio Teles Grilo.

Face à patente vacilação do *centro*, o pós-moderno é um mecanismo de anotação que permite transportar, rescrever, e re-idealizar a realidade. Nesse sentido, é particularmente conveniente para a cultura portuguesa.

4

Ao utilizarmos a pós-modernidade/pós-modernismo como chave de leitura temos consciência de estarmos a usar um conceito complexo, controverso e até de má fama. No segundo capítulo elaboramos sobre o estatuto instável desta categoria. Já se percebeu, no entanto, que o nosso uso do termo é patentemente positivo. Em termos gerais, entendemos que pós-moderna é a arquitectura que interpela a crise da arquitectura moderna *por dentro* e é capaz de formular a *espacialização* que define a contemporaneidade, para retomarmos a expressão de Eduardo Prado Coelho, em epígrafe.

Devemos sublinhar ainda, como é aprofundado no segundo capítulo, que se trata de um conceito cuja elaboração, a partir dos anos 70, *depende* da arquitectura; tem na arquitectura um registo premonitório e ampliador. O que estimulou e tem estimulado, aliás, o estudo da cultura arquitectónica por parte de teóricos de formação diversa, como constataremos.

Acrescentamos ainda que, embora o uso das expressões se possa cruzar como acontece na abordagem anglo-saxónica, entendemos *pós-modernidade* como aquilo que resulta da “condição pós-moderna”, para usarmos a expressão de Jean-François Lyotard⁷, isto é, um termo *panorâmico* que permite incluir as experiências de Pancho Guedes nos anos 60 em Lourenço Marques, a produção do Atelier Conceição Silva, ou o Navio Azul como exercício pop de Marcelo Costa no Funchal. E entendemos *pós-modernismo* como uma expressão que localizamos nos anos 80, de carácter neo-vanguardista e particularmente lisboeta, seja na abordagem oficial e internacionalista de Tomás Taveira, seja na perspectiva mais tentativa e portuguesa – do *Depois de Modernismo à Idade da Prata* ou dos *Novíssimos às Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Neste contexto, o pós-modernismo é entendido como uma superação do moderno; quando, exactamente, a pós-modernidade inaugura o fim da possibilidade do gesto vanguardista.

5

No sentido da prossecução deste tema, dividimos o estudo em três capítulos. No primeiro capítulo abordamos, em paralelo, as alterações que ocorrem no contexto internacional e no contexto português, do final dos anos 50 até ao final dos anos 60, prenunciadoras ou já inequivocamente pós-modernas. No segundo capítulo, reflectimos sobre o papel matricial das abordagens de Robert Venturi e Aldo Rossi, e sobre os acontecimentos, publicações e obras que na passagem dos anos 70 para os anos 80 fixam a “linguagem pós-moderna” na arquitectura. Na terceira parte deste capítulo fazemos uma abordagem do debate no plano cultural, político e filosófico. No terceiro capítulo retomamos a reflexão sobre a arquitectura portuguesa, na viragem dos anos 70 para os anos 80, integrando o percurso de arquitectos que vem já do período anterior, e as novas gerações que estão a emergir. Na terceira parte deste capítulo propomos um itinerário de 57 obras e projectos que consideramos relevantes para fixar o quadro teórico que definimos.

Devemos acrescentar ainda que este trabalho não é uma antologia, nem pretende fornecer um levantamento exaustivo da arquitectura portuguesa no período tratado. É feito na perspectiva conceptual que descrevemos e tem em conta, como aspecto central,

⁷ Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa: Gradiva, s.d. [1979]

o cruzamento do contexto internacional com o português e o cruzamento do debate cultural com o arquitectónico.

O contacto directo com a quase totalidade dos arquitectos em questão, a visita e o estudo às obras elencadas, incluindo as situadas em Maputo e em Macau, o levantamento nos respectivos ateliers de material por vezes inédito, e a leitura de artigos, ensaios e projectos publicados em revistas nacionais e estrangeiras, desde os anos 50, representam o núcleo central da nossa investigação.

As entrevistas a sete dos principais protagonistas deste período estão reunidas no volume anexo, “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Foram ainda registadas entrevistas a Luiz Cunha, Raul Hestnes Ferreira, José Charters Monteiro e António Marques Miguel. A leitura de fontes primárias integrou as seguintes publicações internacionais: *Architectural Design*, *Architectural Review*, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, *World Architecture*, *Oppositions*, *Lotus*, *Casabella*, *9H*, *Domus*, *Arquitecturas Bis*, *Arquitectura Viva*. As publicações portuguesas consultadas, na área da arquitectura foram: a *Arquitectura*, *Binário*, *Arquitectura Portuguesa*, *JA-Jornal Arquitectos*, *Architécti*, *Arquitectura & Vida*, *Prototipo* e *Unidade*. Foram ainda consultadas as seguintes publicações periódicas: *Expresso Revista*, *JL-Jornal de Letras, artes e ideias*, *O Independente*, e o *Diário de Lisboa*. Na área teórica foram consultadas a *Vértice*, a *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, a *Revista Crítica de Ciências Sociais*, a *Revista de Comunicação e Linguagens*, e a *Contraste*. O “estado da arte” no que se refere à discussão sobre o tema é feito ao longo do trabalho; embora, como observámos, a leitura da arquitectura portuguesa na perspectiva que a presente Dissertação toma, só muito pontualmente foi feita anteriormente.

O arco temporal que abordamos, os casos de estudo elencados e a chave de leitura escolhida, permitem inventariar a performance da arquitectura a portuguesa não em relação a um *absoluto* mas nas suas próprias idiossincrasias. Falamos assim de uma *periferia perfeita*, porque no sentido pleno de uma vivência pós-moderna, deixando de ser avaliada face a um centro hegemónico ou “moderno”, a arquitectura portuguesa pode finalmente ser *maior*. Diríamos ainda que esta investigação, embora integre uma análise historiográfica, é essencialmente um trabalho de teoria de arquitectura⁸, incidindo sobre uma perspectiva *em projecto*. A proposta de *itinerários* com que encerramos o estudo é um projecto sobre a emancipação pós-moderna da arquitectura portuguesa.

⁸ K. Michael Hays [Ed.]. “Introduction”, *Architecture I Theory I since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 1ª Edição paperback, 2000, pp.416-426

Capítulo I

**Demasiado tarde para ser moderno.
Arquitectura portuguesa na viragem dos anos 60**

1.1

Nous continuons: a revisão do moderno

1.1.1

O “projecto orgânico” de Bruno Zevi e a “continuidade” de Ernesto Rogers; reflexos na arquitectura portuguesa

No pós-guerra, a Itália e a Inglaterra polarizam a discussão sobre o estatuto da arquitectura moderna. Em particular, a *Architectural Review* e a *Casabella-Continuità*¹ são, na segunda metade dos anos 50, publicações onde as diferentes perspectivas que se abrem face à “crise” do Movimento Moderno se revelam, às vezes, polemicamente. Em Portugal, uma gestionária dimensão crítica que surge no final da década é devedora da revisão historiográfica de Bruno Zevi (1918-2000), que publica *Verso una architettura organica* (1945), obra depois revista e completada em *Storia dell'architettura moderna* (1950). A “arquitettura orgânica” como redenção do Movimento Moderno, em substituição da tradição “racionalista”, é a *démarche* central de Zevi que terá particular eco em Portugal. Mais integradora será a *Storia dell'architettura moderna* (1960) de Leonardo Benevolo (1923), enquadrando a afeição racionalista da arquitectura moderna como expressão natural e culminar do processo histórico. Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), director da *Casabella-Continuità* entre 1953-1965, é o principal teórico da “continuidade”, estratégia que visa integrar o *ramo* da arquitectura moderna na *árvore* da civilização do homem. Para isso é necessário inscrevê-la no processo cultural estabelecendo umnexo de “continuidade”, num contexto pós-vanguardista.

Podemos argumentar que a formulação de um pensamento crítico sobre a arquitectura moderna em Portugal é feito de acordo com as premissas anti-racionalistas de Zevi, que aparecem na revista *Metron* e são depois fixadas nos livros mencionados. É essa a matriz do trabalho de Nuno Portas (1934) que, entre 1956, quando começa a escrever sobre arquitectura, até ao segundo livro *A cidade como arquitectura*, publicado em 1969, acompanha, integra e projecta os principais temas da cultura arquitectónica da

¹ Como afirma Ernesto Nathan Rogers, no contexto da polémica com Reyner Banham: “A *Architectural Review* e a *Casabella* são, do ponto de vista cultural, as revistas mais comprometidas e as mais audazes e, por consequência, as mais expostas.”; “L'evoluzione dell'Architettura. Risposta al custode dei frigidaires”, [Casabella, 1959]; Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994, 1999, p.315

época. Da *chave zeviana*, Portas evoluirá para outros pressupostos, mas a abordagem de Zevi marca substancialmente a crítica que emerge em Portugal no final dos anos 50. Esse é o ponto de partida do grupo que toma conta da revista *Arquitectura* em 1957², onde Portas pontifica. O vínculo *zeviano* de Portas será sublinhado no texto que escreve para a introdução da edição portuguesa de *Storia dell'architettura moderna*, já em tom retrospectivo, em 1970, e no posfácio que faz depois em 1977³, uma síntese das várias etapas da arquitectura moderna em Portugal.

Os contornos da *démarche* de Zevi estão documentados⁴: não somente a avaliação historiográfica da “diversidade” do Movimento Moderno mas fundamentalmente a proposta de uma superação *orgânica* do impasse racionalista. A prova está inscrita na história: a obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959) é reapreciada e relançada como fundamento da “arquitectura orgânica”⁵. A viabilidade contemporânea dessa abordagem reside no *neo empirismo* nórdico, onde pontua Alvar Aalto (1898-1976). Wright é prova da “arquitectura orgânica” como “fim da história”, isto é, projecto de emancipação do próprio homem pela arquitectura; Aalto é exemplo prático da contemporaneidade dessa via. Nesse contexto, Zevi acusa Sigfried Giedion (1888-1968) de, em *Space, Time and Architecture* (1941), obra chave do primeiro secretário-geral do Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), reduzir Wright a “uma promessa do racionalismo.”⁶ A arquitectura moderna entra em processo de “revisão”.

Para Zevi, a formulação de um projecto alternativo é indispensável face àquilo que entende ser a exaustão do racionalismo: “Em 1933 começa o declínio da parábola. Exactamente no momento em que o campo racionalista tinha atingido o vértice e parecia consolidado, perde de uma só vez as fontes mais férteis, a Alemanha depois a União Soviética, depois lentamente a França. (...) Uma onda de reacções classicistas pôs a vanguarda numa posição defensiva; quando a guerra paralisa a actividade construtiva,

2 Este grupo integra além de Nuno Portas, Carlos S. Duarte, Frederico Sant'ana, José Daniel Santa Rita, Nikias Skapinakis e Rui Mendes Paula. Em 1958, Manuel Tainha lança a revista *Binário*.

3 Cf. Nuno Portas, “A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma Interpretação”; Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa: 2 vols., Arcádia, 1977

4 Cf. Panayotis Tournikiotis, “Chapter Two, The critical resurgence of Modern Architecture”, *The Historiography of Modern Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1999, pp.51-83

5 Deve-se ter em conta a formação americana de Bruno Zevi, que concluiu nos Estados Unidos a sua educação como arquitecto durante a Segunda Guerra Mundial. Cf. Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968, A Documentary Anthology*, New York: Columbia University 1993, p.16

6 Zevi sugere, em defesa da validação “do mestre de Taliesin”, que “num registo meramente cronológico lhe deviam ser dedicados pelo menos 3 capítulos: na idade dos pioneiros; no período funcionalista; e um terceiro nas tendências pós racionalistas.”; Bruno Zevi, “VI – Il Movimento Organico in Europa”, *Storia dell'Architettura*, Torino: Einaudi, 1996 [1950], p.221

o racionalismo já estava derrotado.”⁷ Nos anos 40, afirma Zevi, “nada foi acrescentado” aos “cinco pontos de Le Corbusier e às duas poéticas do moderno, *purismo e neo plasticismo*”. Quer, no entanto, situar-se noutra quadro: o movimento orgânico “não actua no terreno das regras e dos cânones projectuais nem no plano dos ismos visuais.”⁸ Nesse sentido, critica a desvalorização que Giedion faz da arquitectura dos anos 30 e 40 e sublinha o aparecimento, nesse período, de uma “nova poética europeia”⁹ nomeando Alvar Aalto como “o maior expoente da geração pós racionalista.”¹⁰ Em particular, sublinha a “libertação da sintaxe cubista” e uma “nova consciência dos espaços internos.”¹¹

Como afirma Panayotis Tournikiotis, para Zevi, a arquitectura orgânica “era um estágio subsequente e mais elevado que o racionalismo e o funcionalismo”¹², face à impossibilidade de evolução da matriz do “período heróico”: “O Orgânico define-se (...) como contraposição ao geometrismo, aos *standards* artificiais, ao caixotismo e ao nudismo de tanta arquitectura dos anos 20-30.”¹³

É uma dimensão *social* que emerge como fundadora do *projecto orgânico*, em substituição de uma dimensão objectual e pré-formulada que é atribuída ao racionalismo. Não negando o “significado da estética e da técnica na construção de uma linguagem moderna da arquitectura”, estas estão “subordinadas à dimensão social da arquitectura orgânica”¹⁴, como nota Tournikiotis¹⁵. Há uma componente civilizacional, dir-se-ia de inspiração americana, generalizada às necessidades e afectos do homem, com que Zevi quer instruir o movimento orgânico. Daí partilhar com Wright a afirmação: “Arquitectura orgânica significa, nem mais nem menos, sociedade orgânica.”¹⁶

Zevi contesta a ideia que atribui a Giedion do racionalismo como conclusão do Movimento

7 Bruno Zevi, *Idem*, p.139

8 Bruno Zevi, *Idem*, p.222

9 Bruno Zevi, *Idem*, p.223

10 Bruno Zevi, *Ibidem*.

11 Bruno Zevi, *Idem*, p.226

12 Panayotis Tournikiotis, *Op. Cit.*, 1999, p.51

13 Bruno Zevi, *Op. Cit.*, 1996 [1950], p.250

14 Panayotis Tournikiotis, *Op. Cit.*, 1999, p.69

15 Como nota Tournikiotis: “O objectivo da arquitectura moderna de Zevi era rejeitar os formalismos do classicismo e do racionalismo e colocar-se ao serviço das necessidades quotidianas do homem – mas não o homem em abstracto, como uma unidade estatística e tema da investigação ergonómica (...). O homem como indivíduo livre, ideal que é o valor supremo e a *raison d'être* da arquitectura. Para Zevi, a casa devia ser desenhada de dentro para fora como expressão da actividade dos residentes (...). Não segundo uma ideia estática de beleza mas a partir do dinamismo da vida dos que a habitam.”; *Idem*, p.55

16 Frank Lloyd Wright [Conferência em Londres, 1939], citado por Bruno Zevi, *Idem*, p.245

Fernando Távora no CIAM 8, Hoddesdon, 1951
Imagem em AAVV, *Fernando Távora*, 1993, p.28



Moderno. Acusa-o de diminuir tendenciosamente, no seu livro, a importância dos *Arts and Crafts*, do *expressionismo* e de Gunnar Asplund (1885-1940), colocando Le Corbusier e a Bauhaus em epílogo, com um valor de maior “actualidade” em detrimento de experiências “orgânicas americanas cronologicamente posteriores.”¹⁷

É exactamente este comentário que Fernando Távora (1923-2005) vai suscitar no “diário” da viagem que fez à América, no início dos anos 60, assumindo muito claramente a perspectiva *zeviana*: “Vi há tempo a casa de Gropius em Lincoln: quando vi Taliesin, a casa de Gropius pareceu-me um frigorífico pousado numa colina! Zevi tem razão: o Sr. Giedion enganou-se ao pôr Wright no princípio e Le Corbusier no fim do seu livro; foi um pequeno engano... o de por tudo ao contrário.”¹⁸ Távora descobre na obra de Wright uma modernidade vinculada à paisagem e resistente à passagem do tempo: “O poder de integração de Taliesin é tão forte que chega a ofender-se Deus pensando que Wright também foi o criador daquela paisagem!... O tempo em Taliesin joga a favor da arquitectura e da paisagem, o que creio não acontecer com 90% da arquitectura moderna.”¹⁹ À escala permitida pela nossa condição e constrangimentos políticos, Távora foi um observador e um intérprete privilegiado do processo de crise e renovação do Movimento Moderno nos anos 50, em consonância livre com a matriz da revisão *zeviana*. Participou nos últimos quatro CIAM²⁰ que tiveram lugar nos anos 50. Do CIAM VIII (Hoddesdon, 1951), Távora recorda “intervenções de um certo calor humano bastante desconhecido para o espírito racionalista.”²¹ Mais tarde acrescentará: “Eu sentia que algo estava a mudar profundamente. O CIAM, a Carta de Atenas tudo

17 Bruno Zevi, *Idem*, p.259

18 Fernando Távora, “Abril, 9, Sábado, 1960”, *Fernando Távora*, Lisboa: Editora Blau, 1993, p.96

19 Fernando Távora, *Ibidem*.

20 Hoddesdon, CIAM VIII, 1951; Aix-en-Provence CIAM IX, 1953; Dubrovnik CIAM X, 1956; Otterlo, 1959; Cf. Bernardo Ferrão, “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987”; Fernando Távora, *Idem*, p.30

21 Fernando Távora, Entrevista, *Arquitectura*, 123, Set/Out, 1971 p.152

estava em crise e sofria uma forte contestação (...) era claro mesmo na figura de Corbu. (...) No 1º Congresso a que assisti apareceu a nova geração dos ingleses em torno dos Smithsons e também os italianos, Rogers, Albini, Gardella.”²²

No CIAM X (Dubrovnik, 1956), o grupo CIAM/Porto que Távora integra com Viana de Lima (1913-1991) e Arnaldo Araújo (1925-1984) apresenta o Plano de uma comunidade agrícola²³, projecto, como refere, “insuspeito em relação ao antigo CIAM, visto que era um aldeamento para a região de Bragança, um trabalho extremamente referenciado, regionalizado, nada internacionalista”²⁴. No encontro em Otterlo (1959), Aldo van Eyck (1918-1999) referenciará o Mercado da Vila da Feira (1953-1959) de Távora como exemplo do “momento” e do “lugar.”²⁵

Está documentado o modo como as participações de Távora e as suas leituras contribuíram para o *aggiornamento* do grupo de arquitectos do Porto.²⁶ Já tivemos oportunidade de sublinhar a importância deste “acerto de culturas” como matriz da vitalidade daquilo a que se virá a chamar “Escola do Porto.”²⁷ Na prática, com as obras que projecta a partir de 1953, Távora tinha já encetado um processo de “revisão” que tem o seu momento culminar na Casa de Ofir (1957-1958), demonstração efectiva das lições que a edição do Inquérito como *Arquitectura Popular em Portugal*, só em 1961 tornará públicas. De alguma forma, o *Inquérito* é já um documento *a posteriori*, encerra mais do que abre; é mais um ajuste de contas da geração modernista do que a referência do novo grupo onde Portas pontifica, como este deixará claro.

Como dizíamos, a *chave zeviana* é a matriz crítica do grupo da *Arquitectura* que irá encontrar na obra de Távora, Nuno Teotónio Pereira (1922) e, um pouco mais tarde, Álvaro Siza (1933), a expressão prática das preocupações que perseguem. A partir de 1957, conforme a influência da arquitectura moderna brasileira vai decaindo, até ao silêncio quase absoluto que se instaura após a inauguração de Brasília em 1960²⁸, e

22 Fernando Távora, *Conversaciones en Oporto, Arquitectura – revista do Colegio Oficial dos arquitectos de Madrid*, Julho/Agosto 1986, p.24

23 Cf. Bernardo Ferrão; Fernando Távora, *Op. Cit.*, 1993, p.30

24 Fernando Távora, Entrevista, *Arquitectura* 123, *Op. Cit.*, p.153

25 AAVV, *Architectures à Porto*, [1987, 1990], p.97

26 Álvaro Siza tem referido como este contacto de Fernando Távora formou o grupo do Porto, ao longo dos anos 50: “Távora por ser membro do CIAM tinha uma informação directa e pessoal que transmitia à Escola, especialmente aos seus colaboradores. Será em 55 quando temos conhecimento da obra de Aalto e da *História da Arquitectura* do Zevi.”; Álvaro Siza, “Entrevista”, *Quaderns* 159, Outubro/Novembro/Dezembro, 1983, p.5

27 Cf. Jorge Figueira, *Escola do Porto – Um Mapa Crítico*, Coimbra: eIdlarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002

28 Cf. Ana Vaz Milheiro, *A Construção do Brasil – Relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, Porto:

resolvido o problema da “casa portuguesa” pelo *Inquérito*, é o *projecto orgânico* que emerge como central, na primeira manifestação de uma linha crítica na arquitectura portuguesa.

Em 1959, Portas propõe-se inquirir, num texto extremamente programático – *A responsabilidade de uma novíssima geração no Movimento Moderno em Portugal*²⁹ –, o “conteúdo e significação do próprio espírito moderno.”³⁰ Este levantamento pretende colocar o moderno face à sociedade, à procura de um equilíbrio que a arquitectura dos anos 20/30 tinha rompido no seu *frentismo* mais heróico. Abriu-se um processo: “o cansaço – ou o mal-estar – que lavra na cultura arquitectónica neste momento radica numa disparidade de critérios e contribuições que não deixa entrever a possibilidade de um esforço de união que não descambe num eclectismo formal.”³¹ Portas sente a crise e teme pelo futuro mas defende a crítica ao Movimento Moderno como indispensável: “a validade essencial dessa crítica é hoje insofismável. (...) É necessária a coragem para assumir e expurgar de facciosismos ou preconceitos.”³² Assumindo a viragem, adverte os companheiros: “não é pois o ter-se aberto um processo o que nos pode inquietar; nem sequer uma subsequente desorientação ou heterogeneidade, a que não se estava habituado”³³ mas a “demora na procura comum de uma síntese”³⁴ que quer instigar.

Neste texto, Portas aponta já o caminho que perseguirá ao longo dos anos 60, e que o levará a afastar-se da linha *zeviana* – que, para todos os efeitos, denota uma demanda *formal* – no sentido de preocupações metodológicas que o aproximam do campo das ciências sociais: a modernidade está “no modo de conexão do acto criador com os processos de conhecimento da realidade.”³⁵

O pressuposto *anti-racionalista*, que marca a linha editorial da *Arquitectura* a partir de 1957, terá como consequência a abertura a outras disciplinas e preocupações de ordem *metodológica*. Se o projecto de Zevi é importante para desbloquear a fixação racionalista da arquitectura moderna, o trabalho de Rogers à frente da *Casabella-Continuità* assenta num pressuposto de fundamentação e de ligação da tradição moderna que servirá de

FAUP Publicações, 2005

29 Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, 66, Novembro/Dezembro 1959, pp.13-14

30 Nuno Portas, *Idem*, p.13

31 Nuno Portas, *Ibidem*.

32 Nuno Portas, *Ibidem*.

33 Nuno Portas, *Ibidem*.

34 Nuno Portas, *Ibidem*.

35 Nuno Portas, *Idem*, p.14



matriz a arquitectos italianos que então despontam³⁶, e terá também repercussão em Portugal.

“Continuidade” significa Rogers assumir Walter Gropius (1883-1969) como “um dos seus mestres”³⁷ mas disputar diferenças assinaláveis. Discorda então de Gropius quando este afirma que “a arquitectura moderna não decorre de qualquer ramo de uma velha arvore mas é uma nova planta que surge directamente das raízes.”³⁸ Pelo contrário, a motivação central de Rogers é integrar a arquitectura moderna nessa velha árvore civilizacional e estabelecer uma genealogia que pressuponha uma continuidade natural. Rogers quer enquadrar o esforço moderno na conjuntura histórica e para superar a “crise”, “reafirmar a continuidade da história sem negar as acções originais [do moderno] mas pelo contrário insistindo na nossa responsabilidade de as completar.”³⁹ Faz, por isso, uma leitura culta dos “elementos do fenómeno arquitectónico”, estabelecendo relações com a filosofia, com a música e com a arte, no sentido de enquadrar a tradição moderna no quadro da civilização ocidental. Propõe a arquitectura como cultura e não se fixa na sua filiação tecnicista ou estilística. Por isso adere ao termo *design*: porque “envolve o pensamento e não só o desenho.”⁴⁰ É claro para Rogers que o tempo de uma formatação exclusiva acabou: “Não podemos tornar aos tempos dos tratados (...) a uma corralidade de uma crença comum. (...) A unidade é hoje impossível (...) porque não estamos em condições de participar num coro e, por outro lado, porque devemos

36 Passam pela redacção da revista *Gae Aulenti*, Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi, Giancarlo de Carlo, Vittorio Gregotti, entre outros. Cf. Josep Maria Montaner, *Después Del Movimiento Moderno. Arquitectura De La Segunda Mitad Del Siglo XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, pp.97-100

37 Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2006 [1961], p.23

38 Walter Gropius citado por Rogers, *Idem*, p.24

39 Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

40 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.46

recusar imposições totalitárias.”⁴¹ Para Rogers – e esta é uma diferença assinalável face à tradição *bauhausiana* –, “a acção crítica sobre a história passada e presente, a historicização dos fenómenos”⁴² deve ser uma componente central da pedagogia e da prática arquitectónica. Mas há também elementos de clara continuidade, como a prossecução do entendimento de William Morris (1834-1896) da arquitectura como “ambiente total”, que o Movimento Moderno acolheu como seu. Rogers afirma que “da colher à cidade”, “o *designer* moderno deve assumir a responsabilidade que lhe compete⁴³”, e citando Gropius: “a missão histórica do arquitecto (...) é realizar a coordenação completa de todas as actividades com vista a moldar o ambiente físico humano.”⁴⁴

O que Rogers propõe, em última análise, é a manutenção da ideia da arquitectura moderna como um *método* contra a diluição estilística ou lexical do projecto, o que é aliás um pressuposto de Gropius. Por isso, desculpa as veleidades dos Mestres: “compreende-se como foi difícil romper com um passado de séculos de um código (...); compreende-se o orgulho daqueles homens (...) que alargaram os elementos lexicais da tradição.”⁴⁵ Rogers entende e justifica a “recusa da história” como um reflexo *edipiano*... Mas Gropius e os outros Mestres “conheciam a história” e esta “foi um benefício tonificante para as suas ideias progressistas. (...) Porquê tirá-la aos jovens?”⁴⁶ O conhecimento da história é também essencial no plano do projecto, para que o arquitecto “possa inserir a sua obra no ambiente preexistente tendo-o, dialecticamente, em conta.”⁴⁷

Rogers assume uma aproximação à história que Tournikiotis classifica como “moderna”⁴⁸, uma operação de “presentificação” do passado: “O Coliseu, Palladio, Le Corbusier (...) são meteoros que iluminaram (...) o céu e depois desapareceram? Devemos limitar-nos a gozar só o esplendor do seu lastro ainda sensível e a conhecer-lhes só o percurso? Ou são energias ainda presentes (...)? Podemos aproveitar estas energias e de que

41 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.52

42 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.57

43 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, pp.79-80

44 Walter Gropius citado por Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.80

45 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.97

46 Rogers faz esta referência no quadro pedagógico citando o programa de Gropius: “Os estudos históricos devem ser iniciados no terceiro ano e não no primeiro para evitar intimidações e imitações.”; Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.101

47 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.102

48 Cf. Panayotis Tournikiotis, “The past/present/future of architecture: difference vs. Identity”, *Op. Cit.*, 1999, pp.250-260

modo?”⁴⁹

Na perspectiva de Rogers, “superar o *complexo* da história”⁵⁰ permitiria refazer o *método* que levaria à sobrevivência da arquitetura moderna. Se Zevi propôs um novo desenvolvimento culminar – a *arquitectura orgânica* –, Rogers pretendia considerar a herança moderna de modo a poder *continuar* a lição dos Mestres: “Não pretendemos encerrar nenhuma conta.”⁵¹ O princípio de “vanguarda” devia dar lugar a um processo de “continuidade”. De algo que era “antes de tudo, uma lição de liberdade.”⁵² A alternativa era a *crise*.⁵³

49 Ernesto Nathan Rogers, *Op. Cit.*, 2006 [1961], p.103

50 Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

51 Ernesto Nathan Rogers, “La arquitectura moderna después de la generación de los maestros”, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Op. Cit.*, 1999, p.321

52 Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

53 Cf. Ernesto Nathan Rogers, “Continuità o crisi?”, *Casabella-Continuità*, 215, 1957

1.1.2

O debate Banham-Rogers e o projecto de Nuno Portas

Estes sinais vindos de Itália, *a chave zeviana* e a “continuidade”, encontram eco no jovem grupo de arquitectos e críticos que está a emergir em Portugal. De certa forma, mais até no plano teórico do que no prático, já que nem a conformação *neo-realista* que em Roma toma expressão nem a deriva *neo-liberty* que emerge entre Milão e Turim, encontram aqui expressão equivalente. Aliás, são ambas expressões que decorrem de um contexto particular.

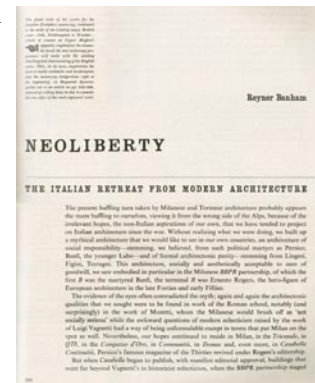
Em paralelo, como começamos por afirmar, a Inglaterra surge também no pós-guerra como um importante centro de debate, polarizado nas publicações *Architectural Review (AR)* e na *Architectural Design (AD)*, além de uma crescente influência no CIAM. Mas aí, se a influência no plano teórico é mais difusa, a expressão “brutalista” enquanto modelo formal far-se-á sentir com evidência na arquitectura praticada em Portugal.

Em 1959 abre-se entre os dois campos, inglês e italiano, uma significativa polémica despoletada por um artigo de Reyner Banham (1922-1988) que obterá uma resposta pronta de Ernesto Rogers; neste confronto é possível seguir linhas distintas de validação da arquitectura moderna no pós-guerra. A abordagem de Banham visa aprofundar os aspectos *tecnicizantes* patentes no período heróico do Movimento Moderno e ainda não cumpridos, na sua leitura, pela permanência da instrução e modelos *Beaux-Arts*.⁵⁴ Esta sensibilidade encontrará diferentes repercussões no trabalho de Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), James Stirling (1926-1992) e no grupo Archigram, que analisaremos adiante. A *démarche* italiana, por outro lado, como vimos, acentua os aspectos culturalistas e visa religar a arquitectura ao território e à cidade, como será patente nos livros de Vittorio Gregotti (1927) *Territorio dell'architettura* (1966) e de Aldo Rossi (1931-1997) *Architettura della città* (1966).

Reyner Banham, historiador de arte e engenheiro aeronáutico, crítico da influente *AR*,

⁵⁴ Cf. Reyner Banham, *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Maquina*, Buenos Aires: Ediciones Paidós, Barcelona, 1985 [1960], pp. 27-105

“Neoliberty. The Italian retreat from Modern Architecture”, Reyner Banham
The Architectural Review, 747, 1959, p.231



apesar de ser o principal teorizador e divulgador do “brutalismo” – desde o artigo de 1955, “The New Brutalism”, até ao livro de 1966, *The new Brutalism: éthic or esthetic?* –, é um autor cujas premissas o afastam do panorama português. O seu livro programático de 1960, *Theory and design in the first machine age*, analisa a origem *maquinista* do Movimento Moderno, nomeadamente na sua expressão mais voluntarista e radical – a dos *Futuristas* italianos – para chegar à conclusão que o “funcionalismo” tinha “fracassado ao não alcançar o ponto de desenvolvimento ao qual a tecnologia o podia ter levado.”⁵⁵ O “funcionalismo” não permitiu dar à arquitetura “o poder de materializar as promessas da Era da Máquina.”⁵⁶ Segundo Banham, a perfeição do Pavilhão de Barcelona (Mies van der Rohe, 1929) ou da Villa Savoye (Le Corbusier, 1929-1930), era alcançada por distanciamento face às premissas do *futurismo* e por aproximação da “tradição académica”, os dois pólos sobre o qual tinha assente, na sua perspectiva, o desenvolvimento da teoria e da estética do *Estilo Internacional*.⁵⁷ Em Portugal, no entanto, a arquitectura moderna não tem manifesto *futurista* e segue dentro das Escolas de Belas Artes, sem ruptura.⁵⁸ Nesse sentido, a interpelação de Banham não podia ter eco por cá.

Apesar do “brutalismo”, a sensibilidade italiana, como vimos, é-nos mais familiar: Rogers quer integrar o moderno na história, situando a componente abstracta e *mecanicista* do movimento como conjuntural. Banham, pelo contrário, pretende reavivar e acelerar essas componentes apenas afloradas, numa “Segunda Idade da Máquina” que vê abrir-se com os anos 60. Banham, como também, em planos distintos, os Smithsons, Stirling e os Archigram estão interessados em emular o *espírito novo* dos anos 20/30 e em recriar a força interpeladora do período heróico que, aliás, a Inglaterra não experimentou em

55 Reyner Banham, *Idem*, p.19

56 Reyner Banham, *Ibidem*.

57 Cf. Reyner Banham, *Idem*, p.319

58 Cf. Jorge Figueira, *A Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Coimbra: eldiarq, 2002

“Neoliberty. The Italian retreat from Modern Architecture”, Reyner Banham
The Architectural Review, 747, 1959, p.233



primeira mão.

O confronto entre a sensibilidade “inglesa” e “italiana” é esclarecedora da divergência em curso face ao futuro da arquitectura moderna. Em 1959, Banham ataca duramente aquilo que considera ser uma deriva *revivalista* da arquitectura italiana no famoso texto “Neoliberty. The Italian retreat from Modern architecture.”⁵⁹ No artigo, Banham inventaria a relação da Itália com o Movimento Moderno e é sarcástico quanto às conquistas da arquitectura *neo-realista*: “entre as casas fascistas de *Ladrões de Bicicleta* (...) e as casas SGI ou mesmo INA-Casa (...) pouco foi alterado.”⁶⁰ Na sua perspectiva, a arquitectura italiana não correspondeu às expectativas que se abriram no pós-guerra: “a desconcertante viragem da arquitectura Milanese e Turinense parece mais desconcertante do nosso lado. (...) Sem darmos conta, idealizámos uma arquitectura mítica que queríamos ver nos nossos países (...) Mas quando a *Casabella* começou a publicar, com manifesta aprovação editorial, edifícios que iam mais longe do que o eclectismo historicista de Vagnetti, quando os BBPR criaram na *London Furniture Exhibition* de 1958 uma secção que parecia pouco mais do que um hino à burguesia Milanese (...) a confusão foi seguida de desilusão. (...) Uma atitude que mesmo outros italianos como Bruno Zevi consideraram errada e mal direccionada. De facto, os últimos trabalhos de Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti (...) e as polémicas lançadas em sua defesa por Aldo Rossi e outros – põem em questão o *status* do Movimento Moderno em Itália.”⁶¹

Para Banham, o destaque dado nas publicações italianas a obras *Art Nouveau*, e projectos de Gaudí, Horta, Sullivan e D’Aronco é sinal de uma deriva historicista, sublinhada ainda pela diminuição do futurismo de Sant’Elia, vertida na discussão sobre a sua

59 Reyner Banham, “Neoliberty. The Italian retreat from Modern architecture”, *The Architectural Review* 747, April 1959, pp.231-235

60 Reyner Banham, *Idem*, p.232

61 Reyner Banham, *Idem*, pp.231-232

“origem Liberty.”⁶² “Não há razões para voltar à *Art Nouveau*”, afirma Banham citando Marinetti: “A *Art Nouveau* morreu (...) com a revolução doméstica que começou com os fogões eléctricos, os aspiradores, e os telefones.”⁶³ Acusa Rossi de justificar o *neo-liberty* “com base na ideia que a vida burguesa de Milão é ainda o que era em 1900”⁶⁴ e faz uma leitura das transformações ocorridas como um “cisma” que se quer negar: “A performance pode não ter cumprido a promessa mas a promessa mantém-se e é real.”⁶⁵ Por isso conclui que “mesmo de acordo com os critérios locais de Milão e Turim, o *Neoliberty* é uma regressão infantil.”⁶⁶

Rogers responde às acusações de Banham num artigo sintomaticamente intitulado “*L’evoluzione dell’Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi.*”⁶⁷ Não se colocando necessariamente na defesa da aportação *neo-liberty*⁶⁸, Rogers reafirma que “formalismo é qualquer uso de formas não assimiladas: as antigas, as contemporâneas, as cultas ou espontâneas”⁶⁹ e que “o regresso crítico, meditado, à tradição histórica é útil.”⁷⁰ Acusando Banham de “meter no mesmo saco, arquitectos de diversas idades, responsabilidades e tendências”⁷¹, Rogers sublinha a especificidade da produção italiana: “que às vezes seja uma arquitectura mais carregada de sentimento do que razão não se deve a uma retirada dos arquitectos. Muito pelo contrário! Trata-se de uma luta contra a corrente.”⁷² E defendendo a “continuidade” como estratégia de renovação, conclui que a força da expressão italiana se deve a “ter entendido o Movimento Moderno como *uma revolução contínua*, isto é, como desenvolvimento contínuo dos princípios de adesão aos conteúdos cambiantes da vida.”⁷³

Os caminhos divergentes que aqui se anunciam são relevantes porque são as matrizes de desenvolvimentos posteriores. Por um lado, a obra de Aldo Rossi, ou ainda a via

62 Reyner Banham, *Ibidem*.

63 Reyner Banham, *Idem*, p.235

64 Reyner Banham, *Ibidem*.

65 Reyner Banham, *Ibidem*.

66 Reyner Banham, *Ibidem*.

67 Ernesto Nathan Rogers, “L’evoluzione dell’Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi”, 1959, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Op. Cit.*, 1999, p.315

68 Cf. Nigel Whiteley; Reyner Banham, *Historian of the Immediate Future*, London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, pp. 20-21

69 Ernesto Nathan Rogers, “L’evoluzione dell’Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi”, 1959, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Op. Cit.*, 1999, p.316

70 Ernesto Nathan Rogers, *Ibidem*.

71 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.317

72 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.318

73 Ernesto Nathan Rogers, *Idem*, p.319

CIAM 11, Otterlo, 1959
Imagem em AAVV, *Fernado Távora*, 1993, p.33



abertamente *historicista* que Paolo Portoghesi (1931) expõe desde o final dos anos 50⁷⁴; e por outro, a expressão *high tech*, que tem como modelo, no modo mais visionário, os Archigram e, como obra fetiche, o Centro Georges Pompidou (Paris, 1971-1978), de Renzo Piano (1937) e Richard Rogers (1933).

A polémica entre Banham e Rogers teve lugar no ano de realização do encontro de Otterlo⁷⁵ – o último CIAM, o seu funeral ou o primeiro encontro Team 10, se se preferir⁷⁶ –, e os termos expostos no debate estarão também aí presentes. Segundo Giancarlo de Carlo (1919-2005), “o térmita da história chegou em Otterlo, em parte graças aos italianos que a expuseram explicitamente”⁷⁷, embora houvesse diferenças no grupo italiano: “A minha atitude (...) era diferente da de Ernesto Rogers que era muito mais historicista e também ecuménico.”⁷⁸ De facto, a apresentação que Rogers faz da Torre Velasca (Milão, 1956-1958) reacende o debate. Peter Smithson, na linha de Banham, acusa os italianos de “formalismo” e “revisionismo histórico.”⁷⁹ Na versão do próprio

74 Cf. Casa Baldi I, de Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti, em Roma (1959-1961).

75 O texto de Banham é publicado no número de Abril da *AR* (em 1959) e a resposta de Rogers é publicada na *Casabella* de Junho do mesmo ano. O encontro realiza-se, meses depois, entre 7 e 15 de Setembro, no Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda.

76 Para alguns autores este é o primeiro encontro Team 10: Cf. Jos Bosman, “Team 10 Out of CIAM”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*; Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 247. A propósito afirma Aldo van Eyck: “Otterlo, o chamado funeral do CIAM. As pessoas disseram que simbolicamente enterrámos o CIAM. Mas de facto, não dissemos que o CIAM estava morto nessa tarde; todo o mundo, todos os livros disseram que o CIAM estava morto, mas o que dissemos foi que não iríamos usar mais a sigla CIAM; mas o CIAM disse que o tínhamos enterrado e houve um procedimento legal contra nós (...) que parou quando dissemos que não estávamos sobre os auspícios do CIAM.”; “The underlying reasons, Interview with Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine and Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), 2005, p. 319. Diz ainda Giancarlo de Carlo: “No dia seguinte [à apresentação] o Team 10 reuniu sozinho para discutir de novo os projectos que se tinham apresentado no congresso. Este foi o primeiro verdadeiro *meeting* do Team 10.”; “How can you do without history? Interview with Giancarlo de Carlo”, *Idem*, p.340

77 Giancarlo de Carlo, *Idem*, p.341

78 Giancarlo de Carlo, *Ibidem*.

79 Cf. Annie Pedret, “CIAM’59, The end of CIAM”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p. 62. Como constata Aldo van Eyck: “Os Smithsons eram os mais conservadores em termos estéticos.

Anúncio da morte do CIAM, Otterlo, 1959
Imagem em Max Risselada, Dirk van den Heuvel (ed.), *Team 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, 2005, p.60



De Carlo: “Os trabalhos apresentados pelos italianos (Gardella, Rogers, Magistretti e por mim) foram severamente atacados. Principalmente a Torre Velasca (...) e a minha habitação em Matera (...) embora fossem mundos distintos.”⁸⁰ Mas também o Orfanato em Amsterdão (1955-1960) de Aldo van Eyck “incomodou os ortodoxos.”⁸¹

Ralph Erskine (1914-2005) conta como Louis Kahn (1901-1974) convidado especial do encontro rematou a polémica. “Estas pessoas estão a magoar-se porquê?” – terá dito Kahn fazendo depois um “discurso admirável sobre servidores e servidos (...) um pouco americano, mas muito poético e convincente.”⁸² No fim, Peter Smithson afirma: “a nossa discussão pode agora acabar porque o Louis Kahn disse o que era a arquitectura.”⁸³ No entanto, segundo De Carlo, o próprio Kahn não era consensual: “Os Smithsons (...) tinham trazido Louis Kahn pensando que ele ia funcionar como um catalisador mas, embora o respeitássemos, alguns de nós temeram que a sua presença pudesse significar um regresso ao pensamento das *Beaux-Arts*.”⁸⁴

As placas tectónicas de relançamento da arquitectura moderna encontram-se em Otterlo; o CIAM acaba e começa um novo ciclo. Sergio Fernandez (1937), presente na reunião, confirma o confronto: “posta em causa, já anteriormente, a validade absoluta dos princípios do Movimento Moderno (...) assiste-se a uma aceso confronto entre o Team 10 (...) e a representação italiana (...). De Carlo, Rogers ou Gardella (...) são acusados

(...) Atacaram a Torre Velasca. (...) Tendiam a aderir ao período heróico (...) que nós também adoramos (...) mas queríamos afastar-nos da estética rígida do Movimento Moderno para enriquecê-la (...) tínhamos um inimigo comum, que era o CIAM institucionalizado.”; “The underlying reasons, Interview with Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine and Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Idem*, p.318

80 Giancarlo de Carlo, *Idem*, p.341

81 Giancarlo de Carlo, *Ibidem*.

82 Ralph Erskine, “At the heart of the matter us life, Two Days with Ralph Erskine, strolling from Rome do L’Aquila”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Idem*, pp.324-325

83 Ralph Erskine, *Idem*, p.325

84 Giancarlo de Carlo, *Op. Cit.*, p.341

de um desvio de carácter eminentemente historicista.”⁸⁵ Mas já em 1959, Portas dá conta do panorama da crise, colocando-se criticamente face às duas constelações: “atestam-no os testemunhos dos delegados portugueses à última e *decisiva* reunião do grupo CIAM, quando a impossibilidade de diálogo se patenteou não já entre os representantes da antiga e das novas gerações – o que seria natural – mas sim entre os grupos mais responsáveis pela ultrapassagem das posições clássicas dos CIAM.”⁸⁶ Criticando “a intransigência acirrada de um *team X*”, adianta, no entanto, que esta “não explica totalmente o impasse: de facto, a própria cultura italiana necessita de resolver as recentes oposições internas, produto natural do aparecimento de obras às vezes brilhantes mas cujo historicismo polémico não pode contribuir para uma nova síntese da nova etapa do movimento.”⁸⁷

Portas aspira a uma superação moderna, reclamando uma “pedagogia de base que informe a etapa aberta no pós-guerra, como a Bauhaus informou a anterior” o que “implica a recusa da facilidade do eclectismo”⁸⁸, ainda e sempre o inimigo a abater. Aalto seria o caminho “mas o mestre finlandês recusa sempre uma tradução em método ou pedagogia”⁸⁹, um argumento que mais tarde usará na avaliação crítica de Álvaro Siza.

A pesquisa de Portas leva-o, em 1962, até Louis Kahn, que apresenta num artigo da *Arquitectura*.⁹⁰ Mas não é por aí que seguirá, ao contrário de outros arquitectos portugueses como Raúl Hestnes Ferreira (1931) ou Manuel Vicente (1934). De facto, Portas evolui no sentido de uma cada vez maior negação da centralidade da “forma” trocada pela análise e valorização do “processo”. É isso que já se pode constatar no seu primeiro livro, *A Arquitectura para Hoje*, publicado em 1964. Partindo da *chave zeviana* de crítica ao racionalismo – um debate assente na “forma” e no seu “significado” – Portas evolui para a discussão de questões metodológicas com um enfoque científico. Isto é, mantendo uma defesa táctica da “arquitectura orgânica”⁹¹ propõe uma evolução num sentido mais sistemático.⁹² O que significa passar da crítica que era suportada

85 Sergio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988, p. 94

86 Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Op. Cit.*, p.13

87 Nuno Portas, *Ibidem*.

88 Nuno Portas, *Idem*, p.14

89 Nuno Portas, *Ibidem*

90 Nuno Portas, “Estrutura e Forma”, *Arquitectura*, 74, Março 1962, p.23

91 Cf. Nuno Portas, *A Arquitectura para Hoje*, Lisboa: Sá da Costa, 1964, p.85

92 Escreve Nuno Portas: “O método de projectar é um problema de ciências humanas, conjugado com a

Nuno Portas
A arquitectura para hoje, 2008 [1964] (capa)



pela necessidade de “trazer realismo aos conceitos dos arquitectos modernistas que encontráramos cristalizados” para a tentativa de “organizar e propor um esforço metodológico (...) porque todo o esforço renovador iniciado se perderá (...) se não submetermos a uma crítica sistemática cada uma das componentes trabalhadas (...) a fim de extrairmos o método preciso.”⁹³ *A Arquitectura para Hoje* assinala já um corte com o debate sobre questões da “forma” propondo um enquadramento científico e uma procura de “objectividade”: a “problemática da *arquitectura enquanto expressão* (...) identificada com termos como academismo ou formalismo” são “epifenómenos (...) logo, adiáveis”; interessam as “respostas *objectivas*” e a “planificação que a partir de inquéritos racionaliza os recursos (...), surgem como os exorcismos que podem salvar a consciência uma nova arquitectura.”⁹⁴

Fazendo a apologia do trabalho interdisciplinar, Portas substituiu “projecto” por *design*, como um “termo mais sintético”, e afirma que “consequentemente a *forma* da arquitectura, não tem lugar visível, como se a sua imposição como momento fulcral do ensino e do trabalho fosse uma diversão em relação à busca da solução eficaz.”⁹⁵ Na retaguarda mantém-se a premissa *zeviana* que denuncia “a fugaz e equívoca vitalidade do racionalismo social e estético sem interpenetração com a realidade, quebrado ou alienado sob os totalitarismos europeus dos anos 30.”⁹⁶ O argumento sociológico é acrescentado à enumeração crítica: “pressuposto sociais (...) não seriam aceites hoje pelos sociólogos. (...) O funcionalismo racionalista (...) para além da banalidade formal (...) não nos poderá servir como concepção de espaço nem da experiência humana.”⁹⁷

crítica de arquitectura.”, *Idem*, 1964, p.96

93 Nuno Portas, *Idem*, p.VII

94 Nuno Portas, *Idem*, p.10

95 Nuno Portas, *Ibidem*.

96 Nuno Portas, *Idem*, p.15

97 Nuno Portas, *Idem*, p.100

A propósito, Portas cita Manuel Tainha (1922): “esta espécie de radicalismo técnico e funcionalístico (...) cria um plano de deslizamento para a abstracção pura cujos meandros representam uma forma subtil e irresistível de alienação.”⁹⁸

O salto que Portas dá, para lá de Zevi, é que a crítica ao racionalismo estende-se a qualquer visão demiúrgica da arquitectura: “a arquitectura não pode ambicionar soluções que excedem o âmbito dos seus problemas.”⁹⁹ O que está em questão, no limite, é toda a pulsação *utópica* que move a arquitectura moderna “de Ledoux a Le Cobursier”: “O impacto da forma sobre a vida (...) não é determinista nem catártico.”¹⁰⁰ Nesse sentido, Portas diminui drasticamente o espectro de actuação do arquitecto e as possibilidades redentoras da arquitectura: “Realizar um melhor ambiente não significa garantir uma vida associativa melhor, mas apenas remover alguns obstáculos (...) no sentido de uma vida melhor que é actuada sobretudo noutras sedes”¹⁰¹. Quer, no entanto, salvar o módico de racionalidade que o racionalismo tinha aportado enfatizando, como Rogers, a demanda metodológica de Gropius e deixando cair o *estilo*: “prolongando a posição de Gropius, (...) *salvar a arte pela razão*, (...) em face de um extenso progresso da investigação no campo da construção.”¹⁰²

O passo em frente está assinalado na referência à *Obra Aberta* de Umberto Eco (1932) que Portas cita através de Zevi. A uma época de instabilidade deve corresponder um modelo que permita que esta possa fluir: uma “*obra aberta* (...) primeiro, quanto ao processo estético que se quer completado na própria experiência do seu consumo (...); aberta, depois, quanto ao próprio processo da formação e transformação no tempo.”¹⁰³ Neste salto, talvez sem a consciência aguda das consequências, Portas passa do *projecto orgânico* de Zevi para “uma arquitectura incompleta”¹⁰⁴; de uma formalização espacial orgânica para um conceito onde a forma deixa de ser decisiva. De facto, a organicidade não é necessariamente uma “obra aberta”. Talvez por isso, Eco só encontra “essa problemática (...) magistralmente na obra de Wright.”¹⁰⁵

Depois das impressões deixadas “a quente” no artigo de 1959, Portas tem agora a oportunidade de esclarecer a sua posição face à polémica entre Banham e Rogers.

98 Manuel Tainha citado por Nuno Portas, *Ibidem*.

99 Nuno Portas, *Idem*, p.16

100 Nuno Portas, *Idem*, p.32

101 Nuno Portas, *Idem*, p.33

102 Nuno Portas, *Idem*, p.44

103 Nuno Portas, *Idem*, p.65

104 Nuno Portas, *Idem*, p.65

105 Nuno Portas, *Idem*, p.67

Colocando-se do lado de Rogers – “para Banham é ainda mais importante denunciar o *neo liberty* esboçado por jovens no norte de Itália, do que o esgotamento figurativo ou o neoclassicismo de Mies” – não deixa de mencionar a posição crítica de Zevi: “Aqueles revivalismos são para Zevi desvios e por isso dá em parte o seu acordo”¹⁰⁶ a Banham. Portas sublinha a importância do trabalho de análise da história do Movimento Moderno que os italianos levaram a cabo, além de “dez anos de contribuições construtivas” que “se sucedem à rejeição da linguagem banalizada e desértica do *package*”¹⁰⁷ e coloca-se na esfera da “continuidade” segundo Rogers: “O recurso à história do Movimento Moderno (...) provém da necessidade sentida de recuperar qualidade ambiental riscada da memória na iconoclastia *bauhausiana*. Ainda que sob o risco de eclectismo (...) o trabalho de *continuidade* parte justamente da consciência que seria veleidade e ilusão tentar uma invenção integral de todo o organismo a todo o instante.”¹⁰⁸ Todavia adverte para usos “superficiais”, em termos que ecoarão mais tarde, noutras circunstâncias: “O emprego de sinais linguísticos *datados* é no entanto legítimo, interessa à comunicabilidade e poderá ser sinal de mestria no controle dos efeitos arquitectónicos, sob condição de provir de um profundo conhecimento dos seus precisos significados históricos, de uma compreensão semântica quanto possível exaustiva.”¹⁰⁹ Portas entende que as palavras de Banham revelam “simplismo”¹¹⁰, mas faz (como Banham) uma crítica às propostas *neo realistas*, que considera imobilistas, incapazes de transformar a realidade: “Se então a emoção da aventura – era ainda a aventura da Resistência, o verismo de Rossellini, de De Sicca e de Visconti – não deixou ver o que se amputava, é obrigação actual reconhecer que a violência da *interpretação* da vida popular, neutralizava a vontade de *modificação* da sua realidade. (...) Não basta (...) *interpretar* cada momento (...) renunciando à *invenção* da imagem da cidade.”¹¹¹ A propósito das experiências do bairro Triburtino e de La Materlla, Portas acusa a má consciência dos arquitectos, refugiados em sobrevalorizar o “passado pitoresco a fim de evitar o traumatismo da mutação” e cita Portoghesi: “enquanto o clima da cidade preparava a afirmação e a generalização

106 Nuno Portas, *Idem*, p.72

107 Nuno Portas, *Idem*, p.73

108 Nuno Portas, *Idem*, pp.73-74

109 Portas antecipa aquilo que sucederá quando a arquitectura é integrada nos *mass media*: “Dada a falta de conhecimento da história em geral e do movimento moderno em particular, os revivalismos são lançados por movimentos de simpatia, de uma espécie de contágio, como os fenómenos de moda na alta-costura ou musica ligeira.” Nuno Portas, *Idem*, p.74

110 Nuno Portas, *Idem*, p.73

111 Nuno Portas, *Idem*, p.77

de uma *cultura de massa*, os arquitectos revaloravam a estudavam a cultura popular (atávica) que não podia resistir ao duro confronto com o mundo e o estilo de vida da cidade.”¹¹²

Também nesse plano, em nome de uma visão menos “empírica” e mais sistemática, mais racional e menos “racionalista”, Portas critica o “Inquérito” que tinha sido publicado, em 1961, como *Arquitectura Popular em Portugal*. Porque “não havia uma orientação unitária para o trabalho de pesquisa”¹¹³, Portas chama a atenção para as diferentes abordagens e para o “poder de sedução” das imagens que obriga a uma “dialéctica de *identificação* (exigida pela própria hermenêutica) e *distanciação* fornecida pela crítica sociológica.”¹¹⁴

Talvez esta última faltasse já para os parâmetros exigentes que Portas estabelece. O “Inquérito” não satisfaz o “rigor científico” que quer introduzir na crítica e na investigação arquitectónica. Nesse sentido é mais um documento do passado do que do futuro que se esboça nos anos 60. Portas tem a intuição que os mundos retratados são “substancialmente imobilizados e fechados” face a uma “evolução que não será nem natural nem contínua.”¹¹⁵ Neste seu primeiro livro, Portas define ainda as “últimas contribuições”¹¹⁶ no plano da arquitectura realizada, revelando notório desagrado face à ideia dos “arquitectos como *form-makers* já imprescindíveis.”¹¹⁷

112 Paolo Portoghesi citado por Nuno Portas, *Idem*, p.78

113 Nuno Portas, *Idem*, p.79

114 Nuno Portas, *Ibidem*.

115 Nuno Portas, *Ibidem*.

116 Cf. Nuno Portas, *Idem*, p.103

117 Nuno Portas, *Ibidem*.

1.1.3

O “brutalismo” e o *aggiornamento* da arquitectura portuguesa na viragem para os anos 60

No conjunto das experiências que testam os limites do cânone moderno provado pelo Estilo Internacional, *neo brutalismo* é talvez a expressão com maior repercussão internacional, fazendo-se também sentir na arquitectura portuguesa. Portas perante o “experientialismo”¹¹⁸ em voga, salvaguarda algumas hipóteses, socorrendo-se da definição de “brutalismo” de Banham que considera “padrinho” do conceito: “o brutalismo da exibição sem compromissos dos materiais, aliou-se ao brutalismo das formas”; sendo determinante “a vontade de exprimir os imperativos morais dos pioneiros – daí a procura de conceitos estruturais, espaciais (...), que sejam *necessários*, em sentido metafísico, (...) exprimindo-os com total e brutal honestidade por forma a que fiquem como imagem única e memorável.”¹¹⁹ A expressão “brutalista” é a tradução formal de uma certa urgência de *verdade*. É nestes termos que Portas descreve a Cooperativa de Lordelo (Porto, 1960-1963), de Álvaro Siza, retomando, em 1965, uma definição de “brutalismo”: “Arquitectura onde *a ideia que a organiza* fica tão eficaz e nuamente expressa, que é gritada ou imposta ao entendimento, ao comportamento dos seus utilizadores-espectadores; onde a arquitectura é pensada como proposta ecológica rudemente técnica, exprimindo directamente os valores do grupo humano.”¹²⁰ Portas situa a “raiz *brutalista* (...) na evolução de preocupações do Siza e que antes apenas [encontrava] na estruturalidade das obras de Teotónio Pereira.”¹²¹

Portas procura no “brutalismo” um “método” e não um “estilo” ou, nos termos em que será colocada a questão, uma “ética” e não uma “estética”. Mas, de facto, no “brutalismo”, as duas vertentes são inextricáveis. A “verdade” exprime-se na crueza e na vitalidade da expressão dos materiais e da estrutura, e assim nasce um *estilo*,

118 Nuno Portas, *Idem*, p.104

119 Reyner Banham citado por Nuno Portas. Embora se refira à definição de Banham, Portas ressalva que esta “não explica este vasto conjunto de experiências.” *Ibidem*.

120 Nuno Portas, “Comentário. Casa de Chá da Boa Nova”, *Arquitectura*, 88, Maio/Junho 1965, p.97

121 Nuno Portas, *Ibidem*.

Cooperativa de Lordelo, Álvaro Siza, Porto, 1960/63
[Arquivo Álvaro Siza]



suficientemente preciso, não totalmente codificado. Em 1955, Banham lança o “*new brutalism*”¹²², citando Le Corbusier: “*L’Architecture, c’est avec des matières brutes, établir des rapports émouvants.*”¹²³ Faz aí a história do surgimento do termo em Londres, a sua apropriação por “dois jovens arquitetos, Alison e Peter Smithson”¹²⁴ e o modo como evolui de um uso corrente que se aplica à “maior parte da arquitectura moderna”, para um uso incisivo “como um programa, uma bandeira.”¹²⁵ “Em última análise”, escreve Banham, “o que caracteriza o *New Brutalism* em arquitectura, como em pintura, é precisamente a sua brutalidade, o seu *je-m’en-foutisme*, o seu *bloody-mindedness*.”¹²⁶ Banham encontra as características centrais do *new brutalism* – que sintetiza como “*Memorability as an Image*, exibição clara da estrutura e valorização dos materiais *as found*”¹²⁷ – essencialmente no edifício de Hunstanton dos Smithsons (Norfolk, 1949-1954), e no Yale Art Center de Louis Kahn (New Haven, Connecticut, 1972-1977).¹²⁸

As referências à *Art Brut* de Jean Dubuffet e a “alguns aspectos de Jackson Pollock”¹²⁹ significam que o conceito entra no domínio da arte, como acontecia nos anos 20 com o *purismo* e o *neo plasticismo*. Mas o *New Brutalism* é definido por uma vénia à evolução da arquitectura moderna no pós-guerra, e em particular à Unité d’Habitation de Marselha

122 Cf. Reyner Banham, “The New Brutalism” [originalmente publicado na *The Architectural Review* 118, Dezembro 1955], *A Critic Writes, Essays by Reyner Banham*, Berkeley: University of California Press, 1999 [1996], p.7

123 Le Corbusier citado por Reyner Banham, *Ibidem*.

124 Reyner Banham, *Ibidem*.

125 Reyner Banham, *Ibidem*.

126 Reyner Banham, *Idem*, p.11

127 Reyner Banham, *Idem*, p.15

128 Cf. Reyner Banham, *Ibidem*.

129 Banham refere ainda como “brutalistas” as experiências artísticas de Appel, Alberto Burri, Magda Correll, Edouardo Paolozzi Nigel Henderson. Com estes dois últimos nomes, os Smithsons fizeram a exposição no ICA, *Parallel of Life and Art*, que Banham considera um *locus classicus* do movimento, embora preceda a generalização da expressão “brutalismo”. Cf. Reyner Banham, *Idem*, p.9

Architectural Design, 4, 1957 (capa)
 “Opinion. Thoughts in progress: The New Brutalism”
Architectural Design, 4, 1957, p.111



(1946-1952).

Em 1957, a *AD* publica uma secção de “opinião” sobre o *Brutalismo*, a propósito da Hunstanton School¹³⁰, que permite aos Smithsons, numa pequena nota, clarificarem as suas convicções. “Brutalismo” é uma “tentativa de ser objectivo sobre a *realidade* (...), lidar com uma sociedade de produção em massa, e forjar uma poética rude das forças poderosas e confusas que se nos deparam. Até agora tem sido discutido estilisticamente quando a sua essência é ética.”¹³¹

É exactamente essa questão que mais tarde Banham colocará em *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*¹³², alargando a muitos autores e obras o campo que pretende circunscrever.¹³³ Banham faz uma distinção entre “neo-brutalista” – o termo utilizado originalmente por Hans Asplund, segundo refere¹³⁴ – que poderia ser entendido como mais um estilo, e “new brutalism”, “não uma estética mas uma ética”¹³⁵, “um programa e uma atitude.”¹³⁶ Como dizíamos, é na Unité d’Habitation de Marselha que Banham situa a génese do “brutalismo”; mais exactamente no momento em que, percebendo as condições locais da obra, Le Corbusier faz uma reavaliação da natureza do *béton brut* e

130 Cf. “Opinion. Thoughts in progress. The New Brutalism”, *Architectural Design*, 4, Volume XXVII, April 1957, pp.111-113

131 Alison and Peter Smithson, “The new brutalism”, *Architectural Design*, 4, April 1957, p.113

132 Cf. Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*, Dunod Paris, 1970 [1966]

133 Na lista de obras que Banham localiza como “brutalistas” encontramos, entre outros, edifícios de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alison e Peter Smithson, James Stirling, Denys Lasdun, John Voelcker, Atelier 5, Figini e Polini, Van der Broek e Bakema, Oswald Mathias Ungers, Leslie Martin, Aldo van Eyck, Paul Rudolph, Kikutake. Cf. Reyner Banham, *Idem*.

134 Banham afirma que o “inventor” do termo “brutalismo” é provavelmente Hans Asplund, filho de Gunnar Asplund, que utilizou o termo numa carta enviada a Eric de Maré, publicada em 1956 na *AR*. Cf. Reyner Banham, *Idem*, p.10

135 Reyner Banham, *Ibidem*.

136 Há ainda o lado anedótico relatado por Banham: “Tinha sido dada a Peter Smithson a alcunha de Brutus, pelos seus colegas, por causa da sua alegada semelhança com o busto do herói romano”. E ainda: “antes mesmo da primeira visita de Peter Smithson à América, os alunos de Giedion diziam: “Brutalismo = Brutus + Alison”. Cf. Reyner Banham, *Ibidem*.

Reyner Banham
Le brutalisme en architecture, 1970, capa e p.26



dispõe-se a reinventá-lo, “utilizando o seu carácter tosco (...) para criar uma superfície arquitectónica de uma nobreza rude.”¹³⁷

A primeira obra a ser assumida como *new brutalism* pelos seus autores é, segundo Banham¹³⁸, a escola de Hunstanton dos Smithsons, uma variação do Institut of Technology Illinois de Mies van der Rohe (Chicago, 1939-1956), “com um racionalismo estrutural que transcende o formalismo de Mies”, como dirá Kenneth Frampton (1930).¹³⁹ O que significa, em todo o caso, que a expressão “brutalista” é suficientemente ampla para incluir a sensibilidade distinta de Le Corbusier e Mies.

No ano seguinte ao lançamento do livro de Banham, em 1967, um artigo de Robin Boyd na *AR*¹⁴⁰ declara a morte do movimento, sublinhando os seus condicionalismos e limitações: “o *new brutalism* foi a mais articulada de todas as tentativas de restabelecer a integridade original e força da arquitectura moderna (...) mas não é mais do que isso (...) comparado com a redundância triunfante do desenvolvimento japonês, o *new brutalism* inglês era tímido (...). A maior parte dos edifícios (...) derivam orgulhosamente das *Maisons Jaoul* ou da *Unité d’Habitation*, ou de ambas.”¹⁴¹ O “brutalismo” é neste quadro visto como uma expressão *ética* directamente derivada da urgência do Movimento Moderno: “A definição ética (...) é mais clara do que a estética. Não tinha quase nada a ver com ser brutal. Era um *revival* e um reforço dos códigos da moral funcional-estrutural do início do movimento.”¹⁴² Para enfatizar o lado mais arbitrário deste episódio, Boyd escreve que “a única regra consistente seguida pelo Dr. Banham é

137 Reyner Banham, *Idem*, p.16

138 Cf. Reyner Banham, *Idem*, p.19

139 Os Smithsons citados por Kenneth Frampton: “Usar o método de Mies sem os maneirismos.”; “Memories of underdevelopment”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 344, Jan/Fev 2003, p.92

140 Robin Boyd, “The sad end of new brutalism”, *The Architectural Review*, 845, July 1967, pp.9-11

141 Robin Boyd, *Idem*, pp.9-10

142 Robin Boyd, *Ibidem*.



que o *New Brutalism* era aquilo que os Smithsons permitissem que fosse.”¹⁴³ De facto, o próprio Banham tinha declarado, no seu livro, o fim do movimento em 1964, o que seria confirmado pelos Smithsons: “entre 1953 e 1963 *havia uma certeza no que se devia fazer (...)* mas depois os *problemas agravaram-se.*”¹⁴⁴

Para Boyd, o Economist Building (Londres, 1959-1964), demasiado elaborado e bem executado, foi o “fim do brutalismo”: “O edifício era só *um exercício de craftsmanship na linha da boa tradição* como bem observou Banham. (...) Era o fim da defesa que faziam de uma arquitectura absolutamente básica.”¹⁴⁵ De facto, o Economist foi logo vitoriado em 1965 por Frampton enquanto edifício mediador, “didáctico”¹⁴⁶, que remetia para questões centrais na “presente crise da arquitectura”: “Com que processo (...) podemos criar formas para a sociedade do presente e do futuro imediato?” Esta questão implicava “um conflito de valores” entre “o material e o imaterial, o monumental e o flexível, o estático e o dinâmico, o artesanal e a produção em série.”¹⁴⁷ Para Frampton, o Economist integra elementos do futuro – porque “incorpora produtos e processos industriais” – mas também sabe lidar com o passado – “no classicismo da sua ordem geométrica simples.”¹⁴⁸

Por isso, diríamos que o Economist é, na sua capacidade sintética e integradora, uma obra de *fecho*, à semelhança da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Lisboa, 1962-1976) de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, um edifício onde as polaridades da arquitectura do período estão presentes quase ao modo de uma *signalética*. Como diz Portas, é “uma das obras contemporâneas em Portugal que tem mais *história* atrás

143 Robin Boyd, *Ibidem*.

144 Alison e Peter Smithson citado por Boyd, [*The architects' Journal*, 1966, em resposta ao livro de Reyner Banham]. Robin Boyd, *Idem*, p.11

145 Robin Boyd, *Ibidem*.

146 Kenneth Frampton, “The Economist and the Hauptstadt”, *Architectural Design*, 2, February 1965, p.62

147 Kenneth Frampton, *Ibidem*.

148 Kenneth Frampton, *Ibidem*.

Igreja do Sagrado Coração de Jesus
N. Teotónio Pereira e N. Portas, Lisboa 1962/76
[Arquivo Nuno Teotónio Pereira]



de cada forma, de cada signo.”¹⁴⁹ O tempo longo do projecto e da obra permitiu essa inclusão de modelos¹⁵⁰ e a consciência crítica de Portas contribuiu seguramente para a profusa referencialidade do edifício. Tal como o Economist, embora com partidos tipológicos diferenciados, a Igreja deseja também *pertencer* ao contexto sem deixar de evidenciar a sua modernidade; ambos os edifícios são *arquitectura urbana*, criando espaços públicos de atravessamento e de encontro que interpelam generosamente a cidade. No modo como integra sinais que estão “no ar”, numa síntese inultrapassável, na sua erudição e compromisso construtivo, a Igreja é também um edifício de *fim de ciclo*.

Noutro plano, também a Piscina das Marés de Álvaro Siza (Leça da Palmeira, 1961-1966), é uma arquitectura resultante dos debates da época, da inclusão *wrightiana* da referência a Taliesin West (Arizona, 1937-1938), ao despojamento cru, *brutalista*, do betão aparente. Se a Igreja denota um requinte construtivo que avança até a um plano decorativo, a Piscina mantém-se dentro da filiação abstracta do Movimento Moderno – é até um exercício de reiteração dessa genealogia. Mas ambos os edifícios são expressão maior do debate internacional de revisão do estatuto da arquitectura moderna, integrando os *apports* do *projecto orgânico* de Zevi, a estratégia de *continuidade* de Rogers, e as premissas éticas e estéticas do *brutalismo*.

De facto, neste momento, a arquitectura portuguesa demonstra uma capacidade de assimilação e invenção que corre da matriz *zeviana* – na modalidade do neo-empirismo nórdico, com Aalto à frente – até à expressão “brutalista” a que também autores da

149 Nuno Portas, “Sobre o Método e os significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira” (1992), *Arquitectura(s), Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto: FAUP Publicações, 2005a, p.235

150 Portas aponta em particular a influência de Scarpa, do “brutalismo”, “na sua versão menos agressiva do Economist”, e da “biblioteca ou da primeira igreja de Kahn”. E “em pano de fundo”, “o meu mestre da fase escolar (Frank Lloyd Wright) e os realistas italianos (Ridolfi, Quaroni). Portas refere-se a um “racionalismo tornado impuro porque confrontado com as contradições da realidade – e não ideológico, como outros praticavam, importando directamente as formas”; reconhece ainda “um certo *barroquismo* (...), salpicado de maneirismos (...) demasiado carregados e ecléticos.” Nuno Portas, *Op. Cit.*, 2005a, pp.234-235

Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953/59
[Arquivo Nuno Teotónio Pereira]



geração anterior, como Chorão Ramalho (1914-2002), vão aderir. A adesão a uma arquitectura que inclua sinaléticas construtivas locais ou tradicionais, e uma maior vibração textural, é clara em obras de arquitectos como Januário Godinho (1910-1990), José Carlos Loureiro (1925) e Pádua Ramos (1931-2005). Em Lisboa, a construção do Plano dos Olivais Sul (1959-1968), tem já as lições *arruadoras* e cria uma oportunidade para o cruzamento da geração modernista com a nova sensibilidade da revisão de matriz *italiana*.

Fernando Távora é, no entanto, um intérprete particular desta discussão. As primeiras experiências projectuais de Távora são ainda derivações do modelo racionalista, como que para provar um ponto – ou como se a mão andasse um pouco atrás da cabeça.¹⁵¹ No entanto, o Mercado da Vila da Feira (1953-1959), o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1960), a Casa de Ofir (1957-1958) e a Escola do Cedro (Vila Nova de Gaia, 1958-1960) são já obras de síntese e até de erudita conciliação entre campos tradicionalmente opostos. Nestes edifícios, Távora é capaz de formular, com uma engenhosa naturalidade, “um encontro da formação académica conservadora com a formação pessoal neo plástica.”¹⁵² Como diz Siza, a Casa de Ofir “não é mais do que outra chaminé entre as luminosas, essenciais construções do litoral minhoto”¹⁵³ e no entanto... Távora não é insensível às experiências formais do período, nomeadamente às de matriz italiana, o que é observável no “toque” *neo liberty* do edifício na Rua

151 Os termos de uma “terceira via” estão já colocados no texto que publica em 10 de Novembro de 1945, “O problema da casa portuguesa”, na ALÉO; em 1951, participa no CIAM de Hoddesdon dedicado ao tema “Coração da Cidade”. No entanto, o Plano do Campo Alegre (1949), a Casa sobre o Mar (1952), e o Ante-Plano de Ramalde (1952-1960) são ainda exercícios de manuseamento da tradição racionalista do Movimento Moderno.

152 Texto sem título incluído no catálogo da exposição e assinado por Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura, Sergio Fernandez; *Depois do Modernismo*, Lisboa, 1983, p.24

153 Álvaro Siza, “Fernando Távora, 1923” in AAVV, *Desenho de Arquitectura. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de arquitectura da Universidade do Porto*, Porto: Universidade do Porto, 1987, p.106

Casa em Vila Viçosa, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, 1959/63
[Fotografias de Jorge Figueira, 2001]



Pereira Reis (“o Bloco da Marquesa”, Porto, 1958-1960) e no projecto para Aveiro (1963-1967); o Edifício Municipal remete para a obra de Ignazio Gardella e a torre (não construída) seria porventura uma alusão à Torre Velasca.¹⁵⁴

No quadro cultural de Lisboa, a Igreja Penamacor (1949-1957), de Nuno Teotónio Pereira, denota já preocupações regionalistas, ao cruzar a tradição moderna com a experiência construtiva local. O Atelier de Teotónio Pereira é depois responsável por algumas das obras mais avançadas da época: a Casa de Vila Viçosa (Casa Dr. Barata Santos, 1959-1963)¹⁵⁵ remete para a *chave zeviana* – espaço interno modelado com sucessivas adições, fluidez *wrightiana* em articulação com temas tradicionais da região; a Casa de Sesimbra (Casa Brás de Oliveira, 1959-1964) prossegue esta via de uma *erudição* formal proposta como gesto natural: a dramática composição hexagonal é afinal resultado da constatação que “a geometria não ortogonal adapta-se muito bem ao declive.”¹⁵⁶

Culminando na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, este conjunto de obras faz uso de uma espacialidade construída explicitamente de “dentro para fora”, desmontando a caixa racionalista, literalmente quebrando a sua ortogonalidade e demovendo a sua estaticidade tida como *formalista* e adversária da *sociabilidade* que se quer promover. Onde em Távora, a mesma opção *orgânica* é mais contida e seca, mais telúrica, aqui os artificios são mais expostos, os motivos mais “significantes” e o resultado mais

154 Cf. Bernardo Ferrão; Fernando Távora, *Op. Cit.*, 1993, p.35

155 A Casa em Vila Viçosa é publicada na *Arquitectura*, 79, em Julho de 1963, pp.3-10. Mais tarde, Portas descreve os temas da Casa de Vila Viçosa como “um panfleto em relação ao problema específico de conjugar uma linguagem espacial muito dinâmica e fluída com um contexto arquitectónico tradicional marcadamente alentejano, no caso. Eram dois dos grandes aspectos que estavam presentes nessa altura, na crise do movimento moderno: o problema da tradição e, por outro lado, o do espaço interno. (...) Recuperamos certos aspectos exteriores da linguagem da tradição da arquitectura vernacular ou espontânea alentejana, porque optámos pela utilização intencional dos próprios processos construtivos e da mão-de-obra local”; Nuno Portas, “Entrevista”, *Arquitectura*, 135, Setembro/Outubro 1979, p.61

156 “Casa Brás de Oliveira”. Nuno Teotónio Pereira, *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e Cidadania*, Lisboa: CCB/Ordem dos Arquitectos, 2004, p.186.

decorativo. O uso do telhado na Casa de Ofir, como no Pavilhão de Ténis, insinua-se como plano *neoplástico*; em Vila Viçosa, o telhado é a expressão literária da domesticidade que se quer fundar.

O que se torna evidente é uma necessária pesquisa caso a caso, onde o manuseamento da forma se vai ligando às condições da obra, do sítio, do programa. Aberto o diálogo com a história inevitavelmente abre-se a questão das próprias limitações e a razão de ser da arquitectura. O projecto não é a formulação de uma resposta pronta, mas a avaliação da circunstância e um questionamento cultural. Como escreveu premonitoriamente Portas já em 1959: “Uma vez destituído o mito do progresso, como o da reacção ao progresso, cada situação, cada caso, comanda livremente e livremente se traduzem em formas espaciais.”¹⁵⁷ A solidez da arquitectura portuguesa contemporânea decorre deste período e, desde logo, da capacidade da *Arquitectura* espelhar o debate e de o trazer para a frente. Ainda no artigo de 1959, Portas chama a atenção para o Porto, não se referindo à arquitectura moderna que então aí se visitava, mas à “renovação de quadros que se opera desde há anos nessa Escola.”¹⁵⁸ Em 1961, analisando já “12 anos de actividade profissional” de Távora, Portas situa-o numa geração que procura uma “renovação do vocabulário e das ideias em nome de uma modernidade”. “Qual o conteúdo exacto dessa modernidade”¹⁵⁹ é o que está em questão.

Távora, segundo Portas, depois de uma “fase inicial (...) centrada na procura de autenticidade funcional a consequente depuração das formas” vai evoluir no sentido da “superação (...) da inevitável simplificação conceptual que esse estádio comportava.”¹⁶⁰ Isto é, do “optimismo” inicial, Távora evolui para “o problema do enraizamento, do carácter, dessa continuidade.”¹⁶¹ De facto, o texto de Távora que acompanha a publicação da Casa de Ofir¹⁶² é um manifesto sobre o manuseamento de referências sem perda de uma integridade do conjunto. Trata-se de *continuidade* e não de eclectismo e é esta ideia que liga Zevi, Rogers, Portas e o essencial do debate nos anos 50: um “composto” e não uma “mistura.”¹⁶³ Mais tarde, a propósito da Escola do Cedro (Vila Nova de Gaia,

157 Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Op. Cit.*, p.14

158 Nuno Portas, *Ibidem*.

159 Portas refere os nomes dessa geração no Porto: João Andresen, Carlos Loureiro, Agostinho Ricca, Octávio Filgueiras. Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *Arquitectura*, 71, Julho 1961, p.11

160 Nuno Portas, *Ibidem*.

161 Nuno Portas, *Idem*, p.12

162 Fernando Távora, “Casa em Ofir”, *Arquitectura*, 59, 1957, pp.10-13

163 Távora escreve aí com clareza o programa da “terceira via”: “Há edifícios que são *compostos* e edifícios

1957-1961), Távora afasta-se da intangibilidade moderna: “Durante anos eu pensei a arquitectura como qualquer coisa diferente, de especial, de sublime (...) como uma intocável virgem branca” e adapta uma metáfora *orgânica* de inspiração *wrightiana*: “Como uma árvore, este edifício tem as suas raízes, dá sombra e protecção àqueles que a ele se acolhem, tem os seus momentos de beleza e, assim como nasceu, um dia morrerá.”¹⁶⁴ A plasticidade e organicidade deste argumento significa o afastamento definitivo de Távora da ênfase *mecanicista* do moderno: seja a do “refrigerífico” com que identificou a obra de Gropius em Lincoln, seja das teorias do “guardador de refrigeríficos” Reyner Banham. E mostra uma *consciência* que, como escreve Portas a propósito do Mercado da Vila da Feira, significa “a nossa arquitectura moderna em transição para o racionalismo crítico.”¹⁶⁵

As obras de Távora deste período estabelecem um equilíbrio “impossível”, como Siza vai tratar de demonstrar. A arquitectura de Siza reabre o processo, materializa as dúvidas que por momentos a obra de Távora tinha pacificado; desfaz a síntese, recomeça o caminho. Do desassombro capaz de integrar a experiência *aaltiana* na Casa de Chá da Boa Nova (Matosinhos, 1958-1963), Siza cruza uma expressão “brutalista” na já mencionada Cooperativa de Lordelo, sintetiza as conquistas na “Piscina de Leça” e assume definitivamente, na Casa na Avenida dos Combatentes (1967-1970), o regresso a uma linguagem racionalista em processo de redefinição poética. Nos anos 60, Siza desfaz o compromisso “terceira via” que se tinha imposto como necessário para viabilizar a arquitectura moderna no pós-guerra. A publicação na *Arquitectura*, em 1967, da Cooperativa de Lordelo, da “Piscina de Leça” e da Casa na Maia (Casa Luís Rocha Ribeiro, 1960-1969)¹⁶⁶ tinha já mostrado a evolução para uma linguagem “crua”, aparentemente pouco socializável, salto que repetidamente Siza atribuirá à banalização da via *vernacular* que a massificação do turismo suscitava.

Na prática, trata-se de uma explícita “reconciliação” com a tradição racionalista, posta

que são *misturas* (...) no caso presente desta habitação (...) procurámos, exactamente, que ela resultasse um verdadeiro *composto*. (...) O Arquitecto (...) conhece o sentido do termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo, etc., e, paralelamente, sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País, um amor sem limites que já vem de muito longe.” Fernando Távora, “Casa em Ofir”. *Op. Cit.*, p.11

164 Fernando Távora, “Escola primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)”, *Arquitectura*, 85, Dezembro 1964, p.175

165 Nuno Portas, “Prefácio” [1982] Fernando Távora, *Da organização do espaço* [1962], Porto: FAUP Publicações, 1996, p.VIII

166 Álvaro Siza Vieira, “Três obras de Álvaro Siza Vieira. Porto 1960-3”. *Arquitectura*, 96, Março-Abril 1967, pp. 69-74

centralmente em causa desde a publicação de *Verso una architettura orgânica*, em 1945. Quando Pedro Vieira de Almeida (1933) questiona, a propósito da Cooperativa de Lordelo, “se tem sentido a aplicação de uma estrutura socio-política dos anos 30-40” sabendo-se “hoje, dos limites da arquitectura”¹⁶⁷ e quando a propósito da “Piscina de Leça” diz que se trata do “primeiro arquitecto em Portugal que encarou o espaço de forma crítica” e, em particular, “o controle dos espaços de percurso”¹⁶⁸, está a enunciar temas que decorrem da matriz racionalista – o “condensador social”, a *promenade architecturale* – que Siza vai reelaborar livremente a partir de 1970. Em 1970, em Caxinas (Vila do Conde) surge ainda Adolf Loos.

Na viragem dos anos 50 para os 60, a emanção *zeviana* da *Arquitettura* encontra particular reflexo na obra de Távora, Teotónio Pereira e Siza, mas há outros arquitectos que respondem qualificadamente ao debate europeu da “revisão do moderno”. A Escola Agrícola (Évora, Complexo da Mitra, 1960-1966), de Manuel Tainha, tem uma caracterização “tradicional”, implantando-se “livremente” sobre o território; a Pousada de Santa Bárbara (Oliveira do Hospital 1957-1971), nos seus dois momentos de realização, é um cruzamento quase literal da plasticidade moderna, com uma elementaridade rústica-monumental, inspirado directamente na obra de Franco Albini (1905-1977), *Albergo-rifugi per ragazzi* Pirovano (Aosta, 1948-1952). As obras de Habitação Social de Vitor Figueiredo (1929-2004) nos Olivais Sul (1960), em Benavente (1962), e em Santo Estevão (1964) traduzem expressivamente a procura de uma plástica tradicional que, mais tarde, especialmente em Chelas (Cinco Dedos, 1973), evolui para uma dramática austeridade de matriz racionalista. Pedro Ramalho (1937) cruza a influência de Aalto na Moradia da Foz (Porto, 1963-1966) com aspectos “brutalistas” que ocorrem nos Blocos Residências da Pasteleira (Porto), especialmente na primeira fase entre 1964-1967, com Sergio Fernandez. A estalagem em Vila Nova de Cerveira (1970-1973), de Alcino Soutinho (1930) manifesta ainda a determinante influência de Aalto em Portugal. Noutro plano, como veremos, a obra do Atelier de Francisco Conceição Silva (1922-1982) incorpora elementos que decorrem da mencionada filiação “brutalista”, especialmente no Hotel da Balaia (1968) e nas Torres de Alfragide (1970).

Na segunda metade dos anos 60, o ciclo de *naturalidade* e *equilíbrio*, que Távora encontrou e fixou em obras decisivas, acaba. As mudanças que estão a ocorrer assim o determinam. A integração do moderno e do local perde sentido, porque não só o moderno

167 Pedro Vieira de Almeida, “Uma análise da obra de Siza Vieira”, *Arquitettura*, 96, Março-Abril 1967, p.65

168 Pedro Vieira de Almeida, *Ibidem*.

está em crise, como passará também a estar o “local”, a própria ideia de localidade. A “autenticidade” provada no “Inquérito” transforma-se num mito de autenticidade, isto é, numa imagem, como tudo o resto. A “terceira via” é uma equação que deixa de fazer sentido porque nem a primeira, nem a segunda, são já vias normativas e seguras. No entanto, este período, na viragem dos anos 50 até meados dos anos 60, sob o espectro de Zevi, da *continuidade*, e do brutalismo, é curto mas decisivo no *aggiornamento* da arquitectura portuguesa.

Portas afirma em 1970, referindo-se ao trabalho desenvolvido no LNEC (Laboratório Nacional de Engenharia Civil), onde tinha ingressado em 1962, “que se trabalhou em conjunto entre 60-65 conseguindo superar as influências linguísticas italo-nórdicas (...) para procurar ideias mais estruturais.”¹⁶⁹ No mesmo ano, na introdução à tradução portuguesa da *História da Arquitectura Moderna* de Zevi, Portas situa as suas afinidades mas mostra alguma distância, na defesa de um *cientificismo* que curiosamente vai reencontrar, como projecto inexplorado, no Movimento Moderno. Preferindo enfatizar a lógica de “alargamento de horizonte”¹⁷⁰ de Zevi, do que sublinhar a sua clara posição crítica, afirma que o “polemismo anti-racionalismo (...) deve ser reintegrado historicamente”¹⁷¹ e predispõe-se sintomaticamente a reavaliar “duas aquisições” do Movimento Moderno: “A necessidade do estudo sistemático das necessidades humanas” e “as investigações do *exintenzminimum*” de Gropius, uma exigência de “tecnicidade”, ou “objectividade da forma em relação ao seu destino útil” que “não chegou a concretizar-se.”¹⁷²

Portas explica a necessidade de passar da *chave zeviana* para uma pesquisa mais alicerçada cientificamente: “não se dispunha na altura de instrumentos analíticos mais precisos dos sinais linguísticos”. No entanto, a evolução da “investigação disciplinar” nas “ciências humanas” e na “teoria da informação e da linguística (semiologia)”, permitirá, no primeiro caso, motivar maior “responsabilidade social” e, no segundo, perceber “a semantividade dos sinais arquitectónicos que se procura adquirir para base de uma linguagem.”¹⁷³ A esta questão voltaremos mais adiante. A demanda de “revisão do moderno” está, entretanto, terminada.

169 Nuno Portas, “Arquitecturas marginadas em Portugal” [1970], *Arquitectura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto: FAUP Publicações, 2005b, p.44.

170 Nuno Portas, Prefácio à Edição Portuguesa de *História da Arquitectura Moderna*, [1970], *Op. Cit.*, 2005b, p.59

171 Nuno Portas, *Idem*, p.64

172 Nuno Portas, *Idem*, p.65

173 Nuno Portas, *Idem*, p.70

1.2

But today we collect ads: a investida anglo-saxónica

1.2.1

Outras geografias: a demanda de Alison e Peter Smithson

Se, como vimos, o debate italiano define, no final dos anos 50, a emergente crítica e prática da arquitectura em Portugal, o contexto inglês, que centramos no trabalho de Alison e Peter Smithson, cria outras coordenadas cujo reflexo interessa analisar. O fundamental da experiência portuguesa define-se, de facto, na afinidade sul-europeia, enriquecida com sucessivos contactos do grupo à volta do Atelier da Rua da Alegria¹⁷⁴, mais tarde, entre o final dos anos 60 e os anos 70, consolidada nos “Pequenos Congressos”, organizados por Oriol Bohigas.¹⁷⁵ O livro de Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*, de 1969¹⁷⁶, terá também repercussão no meio português principalmente na crítica à veleidade de uma adjectivação progressista¹⁷⁷ para a arquitectura, centrando, na linha de Vittorio Gregotti, a “revolução” no interior do próprio campo disciplinar.¹⁷⁸

Da herança do CIAM que evoluirá para o mais dissoluto Team 10, pouco contacto restará, à excepção da participação de Pancho Guedes (1925), noutra quadro de relações, como veremos.

Desde logo, a centralidade da cultura francesa, que é estrutural na cultura portuguesa, começa a ser posta em causa no pós-guerra. Como diz Peter Smithson, a própria matriz do CIAM está a ser revista: “Era uma organização Francesa e a documentação estava

174 Cf. Nuno Portas; Nuno Grande, “Entre a crise e a crítica da cidade moderna”; Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, p.71

175 Estes congressos tiveram lugar em Madrid (14-16 Novembro 1959); Barcelona (30 Abril – 2 Maio de 1960); no País Basco (Outubro 1960); Córdova (Outubro 1961); Costa do Sol (Primavera 1963); Terragona (Dezembro 1963); Segóvia (Dezembro 1965); Portugal (Inverno de 1967, incluindo um percurso pelas obras de Álvaro Siza); Vitoria e o último teve lugar em Sitges (1972).

176 Oriol Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*, Barcelona, Seix Barral, 1969, [trad.].

177 Cf. Oriol Bohigas, “Equivocos *progressistas* en la arquitectura moderna” [1969], *Op. Cit.*, p.8

178 Vittorio Gregotti citado por Bohigas: “Não revolucionaremos nunca a sociedade por meio da arquitectura, mas podemos revolucionar a arquitectura: e é precisamente isso que devemos fazer como arquitectos.” Oriol Bohigas, “Equivocos *progressistas* en la arquitectura moderna” [1969], *Idem*, p.28;

toda em Francês. No período da guerra e do pós-guerra os aliados precipitaram o Inglês como a língua internacional, o que significou que a arquitectura e a arte centradas à volta de Paris no final dos anos 40 diminuíram de importância.”¹⁷⁹

De qualquer forma, apesar da afinidade “mediterrânica”, como vimos o “brutalismo” entrou no imaginário português, e desde logo no português, como se pode constatar das palavras de Alexandre Alves Costa (1939): se a aportação teórica do Team 10 era vaga – “não fomos tendo grande notícia embora parte dos nossos mestres por lá andasse com alguma identificação genérica como de resto era genérica a identificação dos que o constituíram”¹⁸⁰ –, a estética era passível de ser apropriada: “Sem a sua argumentação teórica fomos recebendo os seus resultados e também os modelos que os fundamentaram, sobretudo Marselha, Jaoul e depois La Tourette. (...) Decidiu-se então fazer o que Corbusier fazia e não o que Corbusier dizia. Conclui-se que a Unité era, evidentemente, o habitat ideal para Marselha em 1950 e nasceu o brutalismo.”¹⁸¹

No plano urbanístico, algumas repercussões das teorias inglesas tem sido mencionadas mas não é claro que a discussão polarizada pelos Smithsons e pelo Team 10 tenha tido resultados legíveis.¹⁸² À especificidade da conjuntura portuguesa deve-se juntar a legibilidade complexa das propostas do grupo como refere Colin Rowe (1920-1999): se “denunciaram a Carta de Atenas (...) parece que não produziram (talvez de propósito) um corpo teórico de coerência equivalente”, concluindo que “o produto não é exactamente distinguível.”¹⁸³

À dominante matriz sul-europeia, a arquitectura portuguesa vai começar a integrar outras geografias, ao longo dos anos 60 e 70. Raúl Hestnes Ferreira trabalha com Louis Kahn, em Filadélfia, entre 1962 e 1965; entre 1968 e 1969 foi a vez de Manuel Vicente. O percurso de Manuel Vicente incluía já uma passagem por Goa (1961) e Macau (entre 1962-1966) aonde regressará em 1976.¹⁸⁴ No plano interno, a partir de 1970, a

179 Peter Smithson, *Peter Smithson: Conversation with students, A Space for Our generation*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p.23

180 Alexandre Alves Costa, *Dissertação [...]*, Porto: ESBAP, 1982, p.94

181 Alexandre Alves Costa, *Ibidem*.

182 Cf. Nuno Portas; Nuno Grande: “Entre a crise e a crítica da cidade moderna”; Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, 2006, pp.72-73. Os autores referem que “ocorreram grandes mudanças conceptuais (...) entre os conjuntos projectados para Olivais Norte (a partir de 1957) e os projectados para Olivais Sul (1962)”, nomeadamente “a passagem do conceito funcionalista de *unidade de vizinhança* (...) para o modelo do tipo *cluster*, combinando o pátio agregador e a rua geradora.”

183 Colin Rowe citado por Jos Bosman, “Team 10 Out of CIAM”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), 2005, p.249

184 Cf. Anexo “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Manuel Vicente [11/01/2006 e 14/05/2007], pp.3-20

obra de Álvaro Siza integra referências ao trabalho de James Stirling (1926-1992) e às propostas teóricas de Robert Venturi (1925), como veremos. O percurso de Tomás Taveira (1938), arquitecto com responsabilidade no Atelier Conceição Silva, reflecte também a aproximação à obra de Stirling e à cultura pop que desponta em Inglaterra, sensibilidade documentada em artigos¹⁸⁵, no livro *Discurso da Cidade*¹⁸⁶ e em obras que analisaremos. No plano teórico, as premissas de Portas levarão ao surgimento de estudos na linha da “escola de Cambridge” elaborados no LNEC¹⁸⁷, destacando-se, nessa área de conhecimento, o trabalho de Mário Krüger, doutorado pela Universidade de Cambridge em 1978.

Singularmente integrado no quadro anglo-saxónico é o trabalho de Pancho Guedes, arquitecto formado em Joanesburgo (University of Witwatersrand), e com a principal obra construída entre o início dos anos 50 e 1975, em Lourenço Marques (agora Maputo), Moçambique. Pancho conhece o casal Smithsons em 1960, por intermédio de Theo Crosby (1925-1994)¹⁸⁸, o que o levará a participar no Team 10 apresentando o seu trabalho em Royaumont, em 1962, e depois em vários encontros nesse contexto particular.¹⁸⁹ No final dos anos 60, o casal Smithson retribuirá a participação de Pancho, visitando a sua obra em Lourenço Marques.¹⁹⁰

Desde meados dos anos 50, o trabalho dos Smithsons reflecte uma releitura particular do Movimento Moderno, numa espécie de relançamento das suas demandas mais heróicas ou voluntaristas. Enquanto “fundadores” do “brutalismo”, como vimos; dinamizadores do Team 10; arquitectos da proposta da Casa do Futuro (1956); fazendo um *upgrade* do urbanismo moderno nos concursos Golden Lane (1952) e Hauptsadt Berlim (1957); culminando com o Economist Building, e ainda o conjunto habitacional de Robin Hood (Londres, 1966).¹⁹¹

185 Cf. Tomás Taveira, “O lettering”, *Arquitectura*, 116, Julho-Agosto, 1970, pp.159-163; e Tomás Taveira, “Leitura (crítica) de James Stirling”, *Colóquio Artes*, 23, Junho 1975

186 Cf. Tomás Taveira, *Discurso da Cidade*, Lisboa, 1974

187 Cf. AAVV, *Racionalização de Soluções de Habitação* (Parte I – Análise e selecção de esquemas de fogo e Parte II – Análises parciais das relações entre as funções do fogo). Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Abril de 1966, elaborado sob a responsabilidade de Nuno Portas (Arquitecto da Divisão de Construção e Habitação) por uma equipa que integra Alexandre Alves Costa (Tirocinante de arquitectura).

188 Theo Crosby foi editor da *Architectural Design* entre 1953 e 1962. Estudou arquitectura na mesma instituição de Pancho Guedes, na University of Witwatersrand, de Joanesburgo durante 1940-1947.

189 A sua presença está assinalada nos encontros de Royaumont (1962); Toulouse-Le-Mirail (1971); Berlim (1973); Spoleto (1976); Bonnieux (1977). Cf. Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005

190 A Casa do Frontão Quebrado e a Creche dos Caniços fazem parte do itinerário.

191 A obra dos Smithsons está compilada em dois volumes: *The Charged Void: Architecture, Alison and Peter Smithson*, New York: The Monacelli Press, 2001; e *The Charged Void: Urbanism, Alison and Peter Smithson*, New York: The Monacelli Press, 2005

O trabalho dos Smithsons reflecte uma mudança de paradigma que afectará profundamente a cultura arquitectónica contemporânea: a passagem de uma sociedade centrada na produção industrial para uma sociedade centrada nos *mass media* e no consumo. Como os “pioneiros” fizeram justiça à civilização industrial também os Smithsons querem interpelar a *sociedade de consumo*, emulando o mesmo voluntarismo vanguardista. A passagem do CIAM para o Team 10 tenta ser justamente isso: a recuperação de uma linha da frente para a arquitectura, ao encontro dos problemas emergentes, com uma abordagem necessariamente mais tentativa, menos taxativa, mais ainda assim Moderna.

Ora, a *continuidade* italiana é distendida e céptica face a esses pressupostos; como vimos, não quer “recomeçar” provando uma analogia com o período heróico – quer *continuar* o que não foi cumprindo, alargando o campo de investigação, incluindo “toda a história”. O tom dos Smithsons é deliberadamente provocatório face ao discurso mais conciliatório e possibilista de Rogers. Sintomaticamente, a fase formativa de Peter Smithson, segundo afirma, é marcada por uma “negação da história”: “Quando andava na escola de arquitectura não ia às aulas de história porque pensava – e essa ideia vinha de observar (...) *The New Architecture and The Bauhaus*, de Gropius – que o Movimento Moderno era sempre branco com belas árvores e não precisava de história.”¹⁹² Embora mais tarde, como toda a gente, reconheça: “Estou obcecado com a história.”¹⁹³

Mas o modelo dos Smithsons é o da vanguarda moderna: reconhecimento do *zeitgeist*, resposta panfletária. Talvez até com uma particular *voracidade* explicável subjectivamente, como afirma Aldo van Eyck: “Os Smithsons vinham do norte de Inglaterra e na Inglaterra só no centro de Londres é que havia cultura o resto era absolutamente bárbaro (...). A vanguarda não existia; Corbu era vagamente conhecido. (...) A Inglaterra praticamente não participou no Movimento Moderno.”¹⁹⁴ Dividindo-se entre o trabalho prático e teórico, à imagem dos mestres, o objectivo do casal Smithson é, apesar da aura provocatória, o da *mediação* da nova agenda com a arquitectura, a gestão da “heroicidade” com vista à construção. A analogia com o período heróico também existe no plano da relação com a arte: onde antes havia o *purismo* e o *neo plasticismo*,

192 Peter Smithson, 2005, p.14

193 Peter Smithson, *Ibidem*.

194 Aldo van Eyck, “Everybody has his own history, Interview with Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.328. Diz ainda Van Eyck sobre os Smithsons: “Eram muito excêntricos. (...) Abanaram a arquitectura inglesa (...). Estavam sempre ocupados com a história do período heróico (...) identificavam-se com o período heróico e julgavam tudo a partir desse patamar (...). Sabiam o que iam fazer.” *Idem*, pp. 328-329

agora, para lá do “brutalismo”, emerge a *Pop Art* veiculada pelo *Independent Group*, de que os Smithsons fazem parte.¹⁹⁵ Como os mestres, os Smithsons querem cruzar os novos temas – a mobilidade, a cultura pop, o consumo, a motorização, os *mass media*, a publicidade – com as possibilidades reais da arquitectura. Os mesmos temas que serão hiperbolizados e fantasiados pelos Archigram, para lá de qualquer *mediação*; e teorizados por Banham, numa radical proclamação tecnicista de inclinação visionária que acolhe as experiências de Buckminster Fuller (1895-1983), Cedric Price (1934-2003) e dos próprios Archigram.

Embora seduzidos por este “admirável novo mundo”, os Smithsons permanecem fiéis às demandas sociais dos últimos CIAM, tentando gerir essas duas componentes: a emergente *sociedade de informação* – que tende a criar identidades globais e uma pressão de mobilidade não somente física; e a necessidade de *ligação*, de vizinhança, de “comunidade”, na linha aberta pelo CIAM de 1951, em que já participaram. Os Smithsons defrontam-se com forças opostas; talvez também por isso, os seus enunciados não traduzem uma síntese formal evidente, ao modo vanguardista que procuram reinventar. O conceito de *Cluster* é, como veremos, uma tentativa de lidar com essas forças divergentes.

Aquilo que define a demanda dos Smithsons é, de facto, o trabalho sobre mundos contraditórios coexistentes, em resposta à nova dimensão planetária que se abre nesses anos. Frampton chama a atenção para os trabalhos iniciais, que incidem sobre uma Inglaterra rural e pobre, referindo a “simultânea obsessão com a cultura popular de consumo dos Estados Unidos (...) e uma sensibilidade fenomenológica pela substância tátil de um modo de vida autêntico.”¹⁹⁶ De facto, em contraponto ao sentido existencial da premissa *as found*¹⁹⁷, onde se procura naquilo que existe, *como existe*, uma estética de economia, situa-se o fenómeno publicitário e a “estética da abundância”. “But today we collect ads”, de 1956, é uma apologia da vitalidade dos anúncios publicitários, remetendo directamente para a coreografia dos mestres do Movimento Moderno:

195 Cf. AAVV, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1990

196 Kenneth Frampton, “Memories of underdevelopment”, *Op. Cit.*, p. 94. Como escreve Dirk van den Heuvel: os Smithsons são muitas vezes relacionados com a “origem da cultura dos media e do consumo.” Por outro lado, o seu trabalho é também apreciado na perspectiva de uma qualidade “existencialista”. “Generative Dynamics”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 334, Jan-Fev., 2004, p.31

197 A estética *as found* segundo Jean-Louis Viouleau é: “a arte da vigilância, da assemblagem, de escolher e pôr em uso, a arte de encontrar em objectos vulgares a sua capacidade de revitalizar um acto de invenção, no sentido de se desenvolver uma arquitectura *encontrada* que não foi formalizada por nenhum tipo de camisas de força académicas”; “Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.282

“Letter to America”, Peter Smithson
Architectural Design, 3, 1958, capa e p.93



Gropius wrote a book on grain silos

Le Corbu one on aeroplanes

And Charlotte Perriand brought a new object to office every morning;

*But today we collect ads.*¹⁹⁸

Quase uma década antes de Robert Venturi (1925), os Smithsons chamam a atenção para uma nova cultura emergente e as suas consequências na cultura arquitectónica: “A publicidade causou uma revolução nas artes populares. (...) Estão a vencer as Belas Artes no seu próprio campo. (...) Esta coisa transiente está a contribuir mais para o nosso clima visual do que qualquer das tradicionais Belas Artes.”¹⁹⁹ Isto é, dão-se conta que o *consumo* – e o seu conselheiro espiritual, a publicidade – tendem a substituir a inviável utopia dos arquitectos e as prometidas reformas dos políticos: “A influência da publicidade (...) nas aspirações das massas é muito mais forte que o ritmo mantido pelos arquitectos de vanguarda e está a substituir o lugar dos reformadores sociais e dos políticos.”²⁰⁰ Estabelecendo, como dizíamos, uma analogia com a abordagem dos anos 20: “Aonde há 30 anos atrás, os arquitectos encontravam estímulo técnico e formal nas artes populares, hoje há um fenómeno novo (...) o *advertising*. Temos que estar atentos se queremos alcançar o seu poder (...) com a nossa própria intervenção.”²⁰¹

Inevitavelmente, portanto, um dos temas centrais da *démarche* dos Smithsons é a América. Em 1958, Peter Smithson escreve “Letter to America”²⁰², onde explica a sua expectativa e as suas descobertas. Antes de lá chegar, Smithson pensava que “prevalecia uma crença na arquitectura quadrada, *racional*”, isto é, o Estilo Internacional, “mesmo quando são introduzidas novas formas estruturais”. A excepção seria Kahn, “onde algo

198 Alison e Peter Smithson, “But today We Collect Ads” [1956], AAVV, *Op. Cit.*, 1990, pp.185-186

199 Alison e Peter Smithson, *Idem*, p.186

200 Alison e Peter Smithson, *Ibidem*.

201 Alison e Peter Smithson, *Ibidem*.

202 Peter Smithson, “Letter to America”, *Architectural Design*, 3, March 1958, pp. 93-102

parecido com o novo modo de pensar europeu estaria presente” e o casal Eames. “Não estava preparado para o lado *folk art* da arquitectura americana (...) descomplicada de dúvidas e não corrompida por conceitos.”²⁰³ A experiência na América permite reavaliar o clima da Europa: “Os impulsos de 1913 estão fracos, e não parecem já espiritualmente válidos, ou as suas soluções formais aplicáveis à arquitectura. A rejeição do cânone da Arquitectura Moderna significa que temos que examinar a situação *as found*. (...) Esta atitude está a criar o que chamamos uma *estética da mudança*.”²⁰⁴ Smithson impressiona-se com os “objectos descartáveis. As magníficas revistas, anúncios e embalagens; os frigoríficos e os carros (...) onde o *feeling* pelos valores americanos é comunicado através de um imaginário sem *self consciousness*. (...) Há o mesmo sentimento em Pollock. Mas a arquitectura americana ainda não teve o seu Pollock.”²⁰⁵

Na América, a democracia está inscrita na tecnologia doméstica e no seu *design*; o *design* americano é a estética da democracia. Aquilo que Gropius vê nos “silos” e Le Corbusier nos “aviões”, Peter Smithson encontra na “tecnologia carro-frigorífico.” A tecnologia invade o quotidiano com uma diligência eminentemente estética: “Quando a tecnologia carro-frigorífico (...) é utilizada nas componentes dos edifícios os resultados são incríveis. Um lavabo em Madison foi uma das minhas maiores experiências arquitectónicas (...). É impossível expressar a impressão que tivemos de uma nova espécie de solidez, bem-estar e poder.”²⁰⁶

Mais disciplinar mas ainda sobre o tempo presente, o tema da “Mobilidade”, que será recorrente nas discussões do Team 10, surge tratado numa nota de 1958, onde defendem que “a rejeição das estéticas Cartesianas, incapazes de suportar as condições culturais do nosso tempo, leva inevitavelmente a uma *estética da mudança*.”²⁰⁷ A ideia de uma “resolução plástica dos problemas de mobilidade”²⁰⁸ significa a passagem do discurso funcionalista para a elaboração de uma espécie de poética da estrada e do movimento. Em simultâneo, como dizíamos, os Smithsons querem refazer a ideia de “comunidade”, de “associação humana”. O “edifício como rua” ou a “rua como edifício” é o modelo formal, e o conceito de *cluster* é o dispositivo urbano que tenta a conciliação mobilidade/comunidade. Trata-se de fazer fluir a arquitectura para o urbanismo (“o edifício

203 Peter Smithson, *Idem*, p.95

204 Peter Smithson, *Idem*, p.93

205 Peter Smithson, *Ibidem*.

206 Peter Smithson, *Idem*, p.102

207 A & Peter Smithson, “Mobility”, *Architectural Design*, 10, October 1958, p. 385

208 A & Peter Smithson, *Ibidem*.

“Mobility Road systems”, Alison e Peter Smithson
Architectural Design, 10, 1958, capa e p.385



como rua”) ou o urbanismo para a arquitectura (“a rua como edifício”), e gerar uma continuidade conceptual que responda às necessidades da grande e da pequena escala (“mobilidade” e “comunidade”, respectivamente). Factor determinante para gerar o sentimento de “comunidade” é a legibilidade da arquitectura. Nesse sentido, escrevem em “The function of architecture in culture-in-change”, o arquitecto deve “criar tipos de edificios que se lêem como *casa*, *igreja* ou *loja* e que combinados se lêem como *comunidade específica*.”²⁰⁹

Ao longo dos anos 60, Peter Smithson vai apontando alterações que implicam a erosão do enunciado da arquitectura moderna. Em 1965, “The Rocket” trata das contradições da produção em série e a forma como esta já não é, em si mesmo, um fim redentor: “Na arquitectura moderna havia um discurso em favor da produção em série” mas hoje “em muitos casos, a produção em série já não é económica (...) e mesmo o factor social está a desaparecer.”²¹⁰

Em “The fine and the folk”, o tema é mais uma vez a América, neste caso, a transformação do racionalismo em estética do *lifestyle*: “Neutra foi o primeiro a dar um ar *glamoroso* ao preciso. As suas casas, nas fotografias, parecem tão polidas e perfeitas (...) como se os construtores usassem luvas brancas (...). Têm uma espécie de *glamour* desmaterializado, quase aquele dos anúncios de sopas, que é especialmente, até unicamente, Americano.”²¹¹

Sobre a Lever House do atelier SOM (Skidmore-Owings e Merrill), uma apropriação americana do modelo *miesiano*, Smithson fala de “uma cultura tecnológica” que a Europa não alcançou. “Os arquitectos americanos quase que o conseguiram: se ao menos se deixassem de preocupar com a arquitectura.”²¹² Em “Contributions to a fragmentary

209 A & Peter Smithson, “The function of architecture in culture-in-change”, *Architectural Design*, 4, April 1960, p.149

210 Peter Smithson, “The Rocket”, *Architectural Design*, 7, July 1965, p.323

211 Peter Smithson, “The fine and the folk”, *Architectural Design*, 8, August 1965, p.397

212 Peter Smithson, *Ibidem*.

“Contributions to a fragmentary Utopia”, Peter Smithson
Architectural Design, 2, 1966, p.66



Utopia” continua a aprender com a América, escrevendo sobre motorização e a relação entre o “movimento” e a “quietude”: “a escala da cidade motorizada é a escala da cidade dos grandes rios, canais e portos – uma analogia feita por Kahn no sentido de encontrar uma *ordem do movimento* em Filadélfia.”²¹³ Kahn, uma referência recorrente dos Smithsons, já em 1957 tinha escrito, a propósito da reestruturação de Filadélfia, “uma rua quer ser uma construção”²¹⁴ sugerindo as premissas dessa *ordem do movimento*.²¹⁵ Peter Smithson retoma o enunciado *kahniano* propondo a descoberta de “vias que nos dêem um sentido de *release*, aonde se possa sentir a estrutura da cidade”²¹⁶, ao mesmo tempo que os edifícios são também artefactos que promovem a identificação e “têm capacidade para construir lugares neles próprios, por exemplo: por sistema de ligação; pela compatibilidade das formas; pela compatibilidade dos estilos.”²¹⁷

Apesar de atentos à grande escala, os Smithsons criticam em “Density, interval and measure”, o conceito de “megaestrutura”. Partindo da premissa de uma sociedade que tem resolvida a questão doméstica – infra-estruturas comuns, electrodomésticos – reflectem sobre a ordem urbana que será necessário instaurar num quadro onde os carros dominam e o “ar bom” é difícil. Analisando o Plano de Tóquio de Kenzo Tange (de 1960), chamam a atenção para o “ar esqualido nas áreas de serviço porque não há supervisão e limpeza (...) enquanto a chuva, o sol e o vento são regulares e gratuitos”²¹⁸: o “senso comum” impede-os de defender soluções “megaestruturais”, a sua demanda artificial e complexidade inerente.

213 Peter Smithson, “Contributions to a fragmentary Utopia”, *Architectural Design*, 2, February 1966, p.66

214 Louis I. Kahn, “El sistema del movimiento y la resstruturacion de la ciudad, Fliladelfia, 1957-1962” (Publicado na *Perspecta*, 4, 1957); Christian Norberg-Schulz; J. G. Digerud, *Idea e Imagen*, Xarait Ediciones, 1990 [1981], p. 67

215 Cf. Louis I. Kahn, *Ibidem*.

216 Peter Smithson, “Contributions to a fragmentary Utopia”, *Op. Cit.*, p.66

217 Peter Smithson, *Idem*, p.67

218 A & P. Smithson, “Density, interval and measure”, *Architectural Design* 9, September 1967, p. 428

“Density, interval and measure”, Alison e Peter Smithson
Architectural Design, 9, 1967, p. 428



No ano anterior, em “Concealment and display: mediations on Braun” tinham no entanto feito uma apologia da arquitectura como poética tecnológica, num permanente contraponto entre o “senso comum” e as alterações que estão a ocorrer. Mantendo a empatia com uma certa ideia de arquitectura anónima e tecnologicamente resplandecente que encontram na América, a arquitectura é definida como a “*awareness in a quiet way of the sweetness of functioning*. A arquitectura é (...) a organização das mecânicas e dos serviços com um objectivo formal claro em mente.”²¹⁹ Contra todas as evidências do debate dos últimos CIAM, onde são protagonistas, concluem que o que é necessário para atingir “o grande número” e a “repetição” – questões centrais em 1952, no encontro de Aix-en Provence, e impensável nesse contexto – é “uma espécie de anonimato do *styling*.”²²⁰

Trata-se de um salto apreciável face às teorias da “revisão do moderno” dos anos 50 que manifesta, para lá da aproximação à cultura americana, também um aceno ao clima tecnológico e visionário que se faz sentir nesses anos.

Em 1966, os Smithsons propõem na *AD* uma celebração dos Eames, outra referência que interessa mapear. O trabalho de Charles Eames (1907-1978) e Ray Eames (1912-1988) é marcado por um entendimento do *design* como próximo do usufruto e do quotidiano. A Eames House (Santa Monica, Palisades), construída pelo casal entre 1945 e 1949, é uma espécie de laboratório que os Smithsons consideram uma “prenda cultural”: “Nos anos 50, o clima do *design* foi permanentemente alterado pelo trabalho de Charles e Ray Eames. Por algumas cadeiras e uma casa.”²²¹ Os Smithsons descrevem os Eames como representando uma mudança de paradigma, a passagem da “estética da máquina

219 A & P. Smithson, “Concealment and display: mediations on Braun”, *Architectural Design*, 7, July 1966, p.363

220 A & P. Smithson, *Ibidem*.

221 Peter Smithson, “Just a few chairs and a house: an essay on the Eames-aesthetic”; “Eames Celebration”, *Architectural Design*, 9, September 1966, p.443

“Eames celebration”
Architectural Design, 9, 1966, capa e p.432



e tecnologia da bicicleta que existia desde os anos 20 para o mundo do cinema-olho e para a tecnologia da produção de aviões; do mundo dos pintores para o do *layout*.”²²² Trata-se ainda de trabalhar sobre “objectos vulgares” a partir de “um olhar que os vê como mágicos.”²²³ Mas se a estética moderna procurava “seleccionar objectos da vida que tinham características geométricas – cones, esferas” indo ao encontro de uma “essência”, os Eames estão à procura, não de uma *integridade de conjunto*, mas de uma ressonância surpreendente, “um espanto de ver coisas díspares juntas (...) e tão felizes consigo próprias.”²²⁴

Está aqui enunciada uma premissa da emergente cultura pós-moderna. Peter Smithson sintetiza esta diferente abordagem cultural: “Eames é um californiano, usando os recursos nativos – dos filmes, *aircraft* e indústria publicitária – como outros bebem água: quase sem pensar”²²⁵; e também um diferente paradigma estético: “as cadeiras pertencem aos ocupantes e não ao edifício.”²²⁶ Começa aqui a crescente influência americana: “No final dos anos 50 a maneira de ver dos Eames era o estilo de todos.”²²⁷ Alison Smithson acrescenta: “A cadeira dos Eames era como uma mensagem de esperança de outro planeta.”²²⁸

222 Peter Smithson, *Ibidem*.

223 Peter Smithson, *Ibidem*.

224 Peter Smithson, *Ibidem*.

225 Peter Smithson, *Idem*, pp.443-445

226 Peter Smithson, *Idem*, p.446

227 Peter Smithson, *Ibidem*.

228 Alison Smithson, “And now Dhamas are dying out in Japan”, “Eames Celebration”, *Op. Cit.*, p. 448

1.2.2

O intervalo Team 10

As ideias dos Smithsons estão também impressas no Team 10, grupo incumbido no CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953) de organizar o décimo encontro (Dubrovnik, 1956) e que fará uma “espécie de perestroika”²²⁹ do Movimento Moderno, como afirma Giancarlo de Carlo. Como vimos, o momento em que o CIAM cede e é sucedido pelo Team 10 é o encontro de Otterlo, em 1959. As diferenças que o Team 10 introduz são desde logo de carácter organizativo e comportamental, sendo assumido o objectivo de desagregar a vocação burocrática da anterior associação.²³⁰ Essa informalidade de funcionamento será, no entanto, um primeiro sinal de exclusividade. Como diz De Carlo, “não podíamos dizer com certeza se pertencíamos ou não ao Team 10.”²³¹

Se o corpo teórico não se chega a constituir com unidade e clareza é também porque a abordagem do grupo denota uma predisposição crítica que se pode talvez adjectivar como “brutalista”. Há de facto uma pulsão anti-programática no Team 10 que ajuda a explicar a recepção calorosa a Pancho Guedes, em 1962, no encontro de Royaumont. Além disso, Aldo van Eyck tinha dito em Dubrovnik: “*Nous avons le droit d’être vagues.*”²³²

De facto, a fragmentação teórica do Team 10 é em si mesmo um sinal de ruptura com a *praxis* do Movimento Moderno. Não é por isso praticável uma leitura conclusiva dos seus pressupostos, mas é possível agrupar sinais que os reconstituem, embora de modo necessariamente parcial e incompleto. Se a organização e o “clima” do grupo se desenvolve em oposição à prática instituída no CIAM é, no entanto, possível detectar

229 Giancarlo de Carlo, “How can you do without history?” Interview with Giancarlo de Carlo; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.343. O mesmo tipo de analogia é utilizado por Herman Hetzberger: “Na arquitectura, o Team 10 e o CIAM são o equivalente do socialismo”. Cf. Herman Hetzberger: “I am a product of Team 10.” Interview with Herman Hetzberger; *Idem.* p.333

230 Cf. Giancarlo de Carlo, *Op. Cit.* p.340

231 Giancarlo de Carlo, *Idem.*, p.343

232 Aldo van Eyck citado por Ben Highmore, “Rescuing optimism from oblivion”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p. 271

“Team 10 Primer 1953-62”
Architectural Design, 12, 1962, capa e p.564



elementos de continuidade, desde logo no entendimento do urbanismo como “um mundo sagrado”²³³ cuja revelação teria um efeito redentor. Diz Van Eyck: “O Team 10 manteve as preocupações do CIAM com o urbanismo mais do que era necessário. (...) Nos encontros do Team 10 durante o dia discutiam-se temas gerais como a mobilidade, o crescimento, a mudança; (...) edifícios (...) e estéticas privadas, ficavam para a noite.”²³⁴

No *Primer* que Alison Smithson apresenta na *AD* em 1962²³⁵ – e o casal Smithson é o centro nevrálgico do grupo²³⁶ –, o trabalho do Team 10 é deliberadamente apresentado como um somatório de proposições e comentários, mais uma sinalética crítica do que um manifesto. O *Primer* é essencialmente uma compilação de textos já anteriormente divulgados, permitindo todavia comparar experiências, apontar afinidades, seguir o discurso dos participantes. Nomeadamente, a sua evolução no seio do Movimento Moderno, já que, como dirá mais tarde Alison, “o *Primer* foi coligido a partir de comunicações escritas nos nossos anos formativos, como uma jovem família no seio do CIAM.”²³⁷ Na sua edição até gráfica, o *Primer Team 10* coleciona e agrupa textos dos vários protagonistas, num assumido documento a várias vozes²³⁸, integrados sob

233 Aldo van Eyck, “The underlying reasons, Interview with Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine, Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.316

234 Aldo van Eyck, *Idem*, p. 316-317

235 Alison Smithson, “Team 10 Primer. Edited by Alison Smithson for Team 10”, *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, pp. 559-602

236 Refere a propósito Georges Candilis: os Smithsons “tiveram um papel importante no grupo (...). Especialmente Alison. Era ela que empurrava, que tomava notas, que expressava o nosso trabalho; a publicação do *Team 10 Primer* é trabalho dela, como tudo o resto. Era a verdadeira historiadora do movimento, a mais fanática.”; “The difference between good and bad, Interview with Georges Candilis”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.321

237 Alison Smithson, “Team 10 at Royaumont 1962”, *Architectural Design*, “Team 10”, 11, November 1975, p.664

238 O *Primer* é “uma matriz onde o leitor se pode perder”. Cf. Jon Bosman; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.249

a perspectiva de Alison Smithson. O dossier é aberto com a comunicação de Aldo van Eyck em Otterlo, onde este agradece, como se estivesse a fechar um capítulo, a “Picasso, Klee, Mondrian e Brancusi; Joyce, Le Corbusier, Schönberg, Bergson e Einstein” porque “fizeram outra vez o mundo rodar e expandiram o universo.”²³⁹ Mas o discurso de Van Eyck é também significativo no que acrescenta: é preciso ter em conta *aquilo que muda* – o que era a lógica do moderno – mas também aquilo que é *imutável*, por insistência do que é humano: “Os arquitectos modernos insistiram continuamente naquilo que é diferente, até ao ponto de perderem contacto com aquilo que não é diferente, que é sempre o mesmo.”²⁴⁰ Trata-se da proposta de uma temporalidade longa para a arquitectura, algo confluyente com a *continuidade* italiana (e, aliás, o Orfanato de Amsterdão que aí apresentou foi igualmente criticado): “O tempo chegou para juntarmos o novo no velho; para redescobrirmos as qualidades arcaicas da natureza humana, as qualidades intemporais.”²⁴¹ Van Eyck critica a linguagem “literalmente abstracta” dos arquitectos “depois do período heróico”, por coincidir “só consigo própria (...) estéril e académica” e remete para a natureza humana: os problemas que se colocam “não são sempre os mesmos mas dizem respeito ao mesmo homem e essa é a nossa chave.”²⁴² No conjunto, o *Team Primer 10* mostra a linha da frente de arquitectos que emergem da tradição da arquitectura moderna a tentar formular, a várias vozes, um projecto que lhe reencontre uma vitalidade perdida.

Inevitavelmente, os Smithsons aparecem centralmente no *Primer* com um conjunto de reflexões que sintetizamos nos seguintes pontos: a emergência de uma sociedade onde os *mass media* e as tecnologias domésticas criam um novo sentido de individualidade; a *mobilidade* como paradigma que descreve, a vários níveis, esta nova condição do homem; e a noção de *cluster* como conceito capaz de permitir a confluência dos dois pontos anteriores, recriando um princípio de “comunidade”.

No primeiro ponto, o progresso nos *media* e nas tecnologias domésticas é entendido como sinal de emancipação da classe média: “Os padrões de pensamento e os ideais de comportamento, da nova sociedade da máquina estão estabelecidos (...). Há um genuíno igualitarismo no ar (...). Mais lazer, mais prazer, mais viagens, mais educação para os filhos.” A arquitectura e o urbanismo devem reflectir os “novos ideais” que o

239 Aldo van Eyck, “Van Eyck, Otterlo Meeting”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, p.559

240 Aldo van Eyck, *Idem*, p.560

241 Aldo van Eyck, *Idem*, pp.559-560

242 Aldo van Eyck, *Idem*, p.560

crescimento económico e uma sociedade *mediatizada* permitem vislumbrar: “Esta nova espécie de sociedade precisa de uma nova espécie de ambiente. Uma sociedade aberta precisa de uma cidade aberta. Liberdade para nos movermos (...). E algum sítio para onde ir.”²⁴³ Os Smithsons querem encontrar uma *arquitectura*, isto é, uma *poética*, para esta ideia de “mobilidade”, e não somente uma *engenharia* que a viabilize: para o arquitecto “não se trata somente de sistemas de tráfego mas da criação de edifícios apropriados aos novos padrões urbanos que a motorização exige.”²⁴⁴ A “mobilidade” não é só a mera possibilidade de movimento físico mas o “sentimento de uma certa liberdade” onde o automóvel é um “símbolo.”²⁴⁵ “Fazer uma rua (...) significa mudar a estrutura de uma comunidade”, escrevem; “A forma e estética dessa comunidade foi apresentada como *Cluster city*.”²⁴⁶ Se o objectivo do urbanismo é a “clareza de organização”²⁴⁷ no sentido da criação de uma comunidade, o conceito de *Cluster* pretende instigar esse mecanismo: “Significa que um padrão específico de associação foi introduzido para substituir conceitos de grupo como *casa, rua, distrito, cidade* (...) que estão demasiado carregados de peso histórico.”²⁴⁸ O *Cluster* é um conceito de substituição morfológica e tipológica, por isso moderno e progressista, mas simultaneamente visa recriar a ordem que existia, sob outra forma, adaptada à “mobilidade” e aos novos fenómenos tecnológicos. Não é um dispositivo de substituição pura da ordem prevalecente, à maneira da Carta de Atenas, nem é um contextualismo ou defesa de uma aproximação à cidade tradicional. Ocupa um intervalo que se entende cheio de promessas: “Qualquer ajuntamento é um *cluster*; *cluster* é uma espécie de termo limpeza de casa durante a criação de novos tipos. (...) Uma nova estética assim como uma nova forma de vida.”²⁴⁹

As propostas dos Smithsons reflectem uma visão progressista que é no entanto atenta ao senso comum, sem a ansiedade da ruptura, a carga utópica ou proclamativa acometidas

243 Alison e Peter Smithson, “Ideal City”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, pp.582-583

244 Alison e Peter Smithson, “Uppercase”, *Idem*, p.574

245 Alison e Peter Smithson, *Ibidem*.

246 Alison e Peter Smithson, *Ibidem*. O tema do sistema de ruas como base da estrutura da comunidade foi explorado na ideia de Cluster City entre 1957 e 1959, no Plano de 1958 de Hauptstadt Berlin e no London Roads Study de 1959. Cf. Alison e Peter Smithson, *Idem*, p.576

247 Alison e Peter Smithson, “CIAM 9, Aix-en-provence, 1953”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, p.574. Alison e Peter Smithson propõem seis técnicas para tornar a comunidade mais compreensível. Cf. Alison e Peter Smithson, [*Forum*, 7, 1958], Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, p. 576

248 Alison e Peter Smithson, “Uppercase”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, p. 594

249 Alison e Peter Smithson, *Ibidem*.

à cultura francesa. Uma metodologia de projecto mais prudente e a apologia da ideia de “associação humana” e de “comunidade” fazem todo o sentido no contexto do pós-guerra. Mas os Smithsons sentem que a sua actuação decorre também de uma espécie de dever geracional²⁵⁰ face à evolução da arquitectura moderna: “Vemos hoje a Arquitectura Racional a ser construída em cada cidade da Europa”, e interrogam-se: “como é que alguém acredita que aqui está o segredo para a construção das cidades.”²⁵¹ A palavra de ordem é “realidade” (num dos muitos realismos que emergem nos anos 40 e 50²⁵²): “temos que desenvolver uma arquitectura a partir da matéria da vida ela mesma, um equivalente à complexidade da nossa forma de pensar.”²⁵³

Algumas limitações que o *Primer* evidencia serão apontadas na altura por Cedric Price. Desde logo, não é claro, segundo Price, como é que a *estética da mudança* se traduz em arquitectura: “Significa conscientemente tornar aparentes certas qualidades do edifício que não é necessário que sejam visíveis? Se é assim, trata-se ainda da estética do primeiro Moderno, a visualização da mecanização, real ou não real, essencial ou imaginária”, lamentando que não existam “edifícios para confirmar este postulado.”²⁵⁴ Price radicaliza aquilo que será uma das ideias de fundo da cultura inglesa “visionária” dos anos 60: é “provável” que a nova sociedade da “mobilidade” apregoada pelos Smithsons, não só invalide as técnicas tradicionais de planeamento como “a cidade existente no seu todo”: “Se em meados dos anos 60 interessa pouco ao homem se vive em Manchester ou Southampton, o problema arquitectónico não é restabelecer identidades urbanas mas enriquecer esta nova escala de liberdade de localização.”²⁵⁵

O mosaico teórico que o Team 10 significa será aprofundado (ou complexificado) nos encontros posteriores do grupo²⁵⁶. Alison Smithson publica, em 1964, *The Aim of Team 10*, onde explica a motivação do grupo como a necessidade de “confrontar pesquisas diferentes de pessoas que sentiam os mesmos problemas”. Por um lado, traduzindo a voracidade face ao real que mencionávamos, o Team 10 visa “introduzir na circulação sanguínea do arquitecto uma compreensão e sentimento pelos padrões, aspirações,

250 “Cada geração sente uma nova insatisfação e concebe uma nova ideia de ordem” Cf. Alison e Peter Smithson, “AD/Junho 1955”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*, 1962, *Op. Cit.*, p.591

251 Alison e Peter Smithson, *Idem*, p.592

252 Cf. Josep Maria Montaner, “La ambigüedad del concepto de realismo”, *Op. Cit.*, 1993, p.108

253 Alison e Peter Smithson, “AD/Junho 1955”, *Op. Cit.*, p.592

254 Cedric Price, “Reflections on the Team 10 Primer”, *Architectural Design*, 5, May 1963, p.208

255 Cedric Price, *Ibidem*.

256 Cf. Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005

“The Aim of Team 10”, Alison Smithson
Architectural Design, 8, 1964, p.373



artefactos, instrumentos, meios de transporte e comunicações da sociedade de hoje”²⁵⁷; por outro lado, trata-se de relançar um dispositivo moderno – a utopia – aclimatado por essa noção de realidade: O “Team 10 é Utópico mas Utópico sobre o presente. Daí que o seu objectivo não é teorizar mas construir, porque só através da construção pode uma Utopia do presente ser realizada.”²⁵⁸

Mas é de facto necessária uma visão caleidoscópica para entender as demandas do Team 10. Em 2005 foi organizada uma exposição itinerante na Holanda, *Team 10 – A Utopia of the Present*²⁵⁹ cujo catálogo apresenta extensa documentação e ensaios temáticos sobre as actividades e apertações do grupo. Uma das linhas que sublinhámos como matriz anti-dogmática e anti-burocrática do Team 10 tem expressão literal na iconografia de “recreio” que é veiculada, traduzindo uma apologia do *quotidiano* e de uma sociabilidade descontraída. Ben Highmore aprofunda particularmente este aspecto, citando um texto em que Peter Smithson estabelece uma analogia entre o Team 10 e o “recreio das crianças”, cultivando a imagem de uma fluidez colectiva, orgânica, que admite a espontaneidade individual.²⁶⁰ De facto, como refere Highmore, este dispositivo tinha sido já utilizado no CIAM IX, em Aix-en-Provence, como uma metáfora para o tipo de “associação humana” – de urbanidade livre e vital – que os Smithsons, e depois o Team 10, querem promover. A literatura da época denuncia aliás as consequências do “planeamento moderno” para a “vida familiar”, com destaque para o livro de Jane

257 Alison Smithson, “The Aim of Team 10”, *Architectural Design* 8, “The work of Team 10”, August 1964, p.373

258 Alison Smithson, *Ibidem*.

259 Trata-se de uma exposição itinerante, a cujo catálogo nos temos já referido, comissariada por Max Risselada and Dirk van den Houvel, em realização conjunta da Faculdade de Arquitectura, Delft Universidade de Tecnologia, o Netherlands Architecture Institute e a NAI Publishers. A exposição “Team 10 – A Utopia of the Present” esteve patente no Netherlands Architecture Institute em Roterdão entre 24 de Setembro de 2005 e 8 de Janeiro de 2006.

260 Cf. Peter Smithson citado por Ben Highmore, “Rescuing Optimism From Oblivion”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.271

Bernard Rudofsky
Architecture without architects, 1965 (capa)



Jacobs (1916-2006) *The Death and Life of Great American Cities* (1961)²⁶¹, solicitando noções de conforto e comunicação face às “ameaças” da urbanidade “moderna”.

O Team 10 tinha ainda na “arquitetura vernacular”, na arquitetura “de baixo”²⁶², outra das referências que lhe permitiam desenvolver uma defesa do “primitivismo” – em paralelo com o “maquinismo”, como diz Highmore, “os dois lados do modernismo”²⁶³ que o Team 10 prolongava e tentava reelaborar.

Como já sublinhámos, os temas e reflexões do Team 10 devem ser vistos no quadro traumático do pós-guerra. Highmore diz que “a vida quotidiana a que o Team 10 se refere é aquela que heróica e inventivamente sobreviveu às brutalidades da guerra ao mesmo tempo que sofreu danos irreparáveis. (...) Para uma geração de arquitectos que sofreram os horrores da Segunda Guerra, a continuação da destruição não é tolerável.”²⁶⁴ A atenção ao “quotidiano”, ao “detalhe”, e ao “banal” significava “fugir das generalizações” ao encontro de “uma modéstia arquitectónica que era uma propositada resposta ética às condições sociais do mundo ocidental.”²⁶⁵

Jean-Louis Violeau reflecte sobre as relações entre o Team 10 e o *estruturalismo*, considerando que a “procura da apreensão do comportamento humano (...) entre a idealização do comportamento espontâneo e o enunciar de regras colectivas partilhadas em comum”²⁶⁶ se deve à influência do pensamento filosófico que é então emergente.

261 Na descrição deste cenário, Ben Highmore refere em particular a relevância e a influência do livro *Family and Kinship in East London*, de Michael Young e Peter Willmott (1957); Cf. Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.272

262 Ben Highmore chama a atenção para a exposição do Museum of Modern Art, em New York, “Arquitetura Sem Arquitectos”, comissariada por Bernard Rudofsky e patente entre 1964 e 1965. Cf. Ben Highmore, “Rescuing Optimism From Oblivion”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.273

263 Ben Highmore afirma que os dois elementos se encontravam na produção do Team 10: “Tentando activar o *ethos* da arquitetura vernacular através de tecnologias modernas”. Cf. Ben Highmore, *Ibidem*.

264 Ben Highmore, *Ibidem*.

265 Ben Highmore, *Ibidem*.

266 Jean Louis Violeau, “Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies”, Max Risselada; Dirk van

Violeau refere a influência das ciências sociais na pesquisa do Team 10, daí decorrendo os temas da “identidade, sentido de pertença, vizinhança”²⁶⁷ que serão destilados no conceito de *Cluster*: “uma estrutura hierarquizada mas em mudança, que dá forma à ideia de comunidade, uma *estética de conexão* (...) em oposição aos becos sem saída do urbanismo inglês das *news towns*.”²⁶⁸

A ideia de recusar a “forma” como matéria de facto do arquitecto – ou, pelo menos, as suas implicações de conformação estilística, cânone ou sistema – passa, como vimos, pela analogia do “recreio das crianças” e pela empatia com a arquitectura vernacular. Os membros do Team 10 tentam desenhar o processo, a mudança, a variabilidade, o quotidiano, porque como diz Giovanni Domiani: “Superar a forma era um modo (...) de preservar e levar para a frente a força ética e o poder de renovação que faziam parte originalmente do Movimento Moderno.”²⁶⁹ Embora o Movimento Moderno “original” tivesse sempre sido “formalista” é talvez na visão de Gropius – quando este enfatiza o *método* em detrimento do *estilo* – que se está a pensar. E, assim, dir-se-ia que o Team 10 se tenta colocar *antes* do purismo e do neoplasticismo; num momento anterior, onde a forma moderna ainda não está estabelecida e portanto a ética ainda não foi corrompida pelo *estilo*. Diz Peter Smithson: “O urbanismo do nosso século começou com Tony Garnier que faz um plano e desenha tudo. (...) Depois no período do pós-guerra, Le Corbusier fez a mesma coisa. (...) No fim do período do Team 10, o urbanismo não significava desenhar todas as casas: mas sim encontrar as formas geradoras. De certa forma, não tínhamos praticamente que desenhar.”²⁷⁰

Se Peter Smithson queria estar *antes* do desenho, sinalizando uma cumplicidade com os “métodos de projecto” da “Escola de Cambridge”, que anotaremos, Aldo van Eyck quer incluir a história toda, numa sensibilidade que se aproxima da sul-europeia, exposta pragmaticamente: “O que queríamos era um funcionalismo mais rico. Éramos funcionalistas, na altura: (...) éramos (...) por um funcionalismo mais inclusivo, que incluísse o passado e aprendesse com a experiência de milhares de anos de construção.”²⁷¹

den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.281

²⁶⁷ Jean Louis Violeau, *Ibidem*.

²⁶⁸ Jean Louis Violeau, *Ibidem*.

²⁶⁹ Giovanni Domiani, “Anarchy is not Disorder, Interview with Giancarlo de Carlo”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.287

²⁷⁰ Peter Smithson, “Coming from different traditions, Interview with Peter Smithson”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.335

²⁷¹ Aldo van Eyck, “Everybody has his own story, Interview with Aldo van Eyck”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.331

Com ressonância no já mencionado discurso de Otterlo, Van Eyck afirma: “Durante anos tentei introduzir a ideia que nunca superaríamos o CIAM (...) se não apertássemos as mãos com o passado.”²⁷² Incluir o tempo todo, mas negando o *eclectismo*, e desenhar, evitando o *formalismo*, eram as demandas centrais do Team 10.

²⁷² Aldo van Eyck, *Idem*, p.328

1.2.3

Dentro e fora do Team 10: Pancho Guedes

Em 1963, Fernando Távora faz o relato do encontro de Royaumont²⁷³, considerando-o inconclusivo: “O facto de que não tenhamos chegado a uma conclusão em Royaumont e que não tentássemos sequer obtê-la é, quanto a mim, profundamente significativo.”²⁷⁴ Já nem os homens são os mesmos, nem a complexidade do tempo permite replicar a Carta de Atenas: “Tratava-se de homens animados de certezas”; “uma conclusão formal, semelhante àquele notável documento é absolutamente impossível. (...) Os tempos e as dimensões mudaram... A realidade é mais diversa, mais rica e mais variada.”²⁷⁵ A síntese é impraticável: “Sente-se que o momento é de pesquisa e de dúvida, de reencontro, de drama e de mistério. Como, portanto, concluir com clareza?”²⁷⁶ Resta a certeza de querer *continuar*: “Todos os participantes de Royaumont assinaram uma carta enviada a Le Corbusier, na qual se dizia apenas *nous continuons*.”²⁷⁷

O encontro de Royaumont conta com a participação de alguns dos mais significativos arquitectos do período: para lá do casal Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995), Josep Antoni Coderch (1913-1984), Kisho Kurokawa (1934-2007), Giancarlo de Carlo, James Stirling, Ralph Erskine, Christopher Alexander (1936), Pancho Guedes e Fernando Távora, entre outros. Como dirá Alison Smithson, Royaumont “é a família já amadurecida, a falar com certos convidados.”²⁷⁸ Távora relata o encontro enquanto espectador assumido, não escondendo a decepção quanto à falta de resultados concretos e tentando enquadrar tal facto. De alguma forma, é possível dizer que se para o Team 10 essa inconclusividade impõe-se praticamente como um *princípio*, para um arquitecto português como Távora, que emergia de um

273 O encontro de Royaumont (França) ocorreu entre 12 e 16 de Setembro de 1962.

274 Fernando Távora, “O encontro de Royaumont”, *Arquitectura*, 79, Julho 1963, p.1

275 Fernando Távora, *Ibidem*.

276 Fernando Távora, *Ibidem*.

277 Fernando Távora, *Ibidem*.

278 Alison Smithson, “Team 10 at Royaumont 1962”, *Architectural Design*, 1975, *Op. Cit.*, p.664

“Team 10”, Exposition by Amancio Guedes
Architectural Design, 11, 1975, capa e p.665



contexto onde a prática e a crítica tinham alcançado uma validade renovada, outra agilidade era esperada do “grupo da frente”. O tom de Távora no artigo é aliás semelhante ao do seu livro publicado por essa altura, *Da Organização do Espaço*²⁷⁹ (1962), igualmente pessimista, confiando, com relativa convicção, no *design* como a resolução de um mundo em perca de sentido. De facto, já não é o tempo do CIAM e os “anos 60” far-se-ão sentir.

Pancho Guedes, que se tinha cruzado com Távora no Porto²⁸⁰, em 1953, está presente no encontro para apresentar a sua obra em Moçambique, a convite dos Smithsons. A sua participação está transcrita na *AD* 11 de 1975, em que Alison Smithson, a partir dos registos existentes, faz uma montagem da história do evento.²⁸¹ Escreve Smithson: “Guedes, recém-chegado ao Team 10, começou corajosamente a tarde com um *slide show* do trabalho realizado em Lourenço Marques (...) cobrindo todas as disciplinas e pessoas à mão no continente de África. Em áreas onde não têm conhecimento técnico, ele dá-lhes (...) e segue para a discussão da manhã seguinte que foi mais sobre a sua escola Waterford.”²⁸²

A partir de Royaumont, Pancho participa em várias reuniões do Team 10.²⁸³ Não fazendo parte do exclusivo “núcleo duro” do grupo – que se pode afirmar ser constituído pelo casal Smithson, Aldo van Eyck, Bakema e Candilis²⁸⁴ – Pancho ocupa uma espécie

279 Cf. Fernando Távora, *Da organização do espaço* [1962], Porto: FAUP Publicações, 1996

280 Pancho Guedes vai à Escola Superior de Belas Artes do Porto para obter a equivalência ao título de arquitecto obtido na África do Sul, sem a qual não podia assinar projectos em Moçambique.

281 Alison Smithson traduz a sua versão do acontecimento. Registe-se a notada supressão de qualquer menção à presença de James Stirling.

282 Alison Smithson, “Exposition by Amancio Guedes”, *Architectural Design*, 1975, *Op. Cit.*, p.665

283 A presença de Amâncio Guedes está assinalada nos encontros de Royaumont (1962); Toulouse-Le-Mirail (1971); Berlim (1973); Spoleto (1976); Bonnieux (1977). Cf. Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005

284 Cf. Josep Maria Montaner citado por Miguel Santiago, *Pancho Guedes, Metamorfoses Espaciais*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p.129

Igreja da Sagrada Família, Pancho Guedes, Machava, 1964
[Arquivo Pancho Guedes]



de segunda linha, igualmente activa. Tem então a oportunidade de respirar o “ar dos tempos”, em primeira mão, cruzando uma experiência marginal no plano geográfico – e excêntrica em termos absolutos –, com a discussão mais avançada da época. Pancho está predestinado a atravessar a arquitectura moderna mesmo se lhe responde com reconhecimento e afecto; é pura expansão, como um Team 10 hiperbolizado, livre da inércia do antecedente CIAM. Encaixa bem no enquadramento “negativo” e até cáustico do grupo, vai até aonde não pode ir. De alguma forma, Pancho é o único participante do Team 10 que intui a sua paradoxal demanda – continuar o moderno *descontinuando* as suas premissas matriciais –, prestando-se então ao puro júbilo ecléctico. Pancho funciona como o emissor de uma verdade negra, surreal, que não pode ser dita, mas tem que ser escutada, talvez daí o interesse dos Smithsons. Embora faça o possível por obscurecer a cronologia da sua obra, colocando-a num *eterno presente*, inclusivo e ecléctico, a obra de Pancho pertence de facto a esse momento de *impregnação* histórica da arquitectura moderna que decorre entre os anos 50 e os anos 70; na verdade, o seu canto de cisne. Se há parcimónia e resistência noutros membros do Team 10, Pancho deixa entrar todos os demónios.

Já pudemos analisar a relação de Pancho com o Team 10 como uma das possíveis chaves de leitura do seu trabalho²⁸⁵, mesmo se a geografia, os programas e a artisticidade da sua obra não são facilmente conciliáveis com os temas do grupo herdeiro da vanguarda europeia. O que é conciliável é o programa cáustico; o espírito contraditório; a relação amor-ódio com a arquitectura moderna. Porque se Pancho está longe da metodologia *tabula rasa* do racionalismo mais proclamativo, não está próximo da reconstituição dos afectos de “vizinhança” que move centralmente o Team 10; o que o instiga é, como já afirmámos, “uma espécie de diálogo em *cadavre exquis* com a localidade, em

285 Cf. Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Op. Cit.*, 2006, pp.98-109

associação livre, algo delirante.”²⁸⁶

Em Royaumont, Pancho mostra um conjunto de obras e o texto publicado segue as suas explicações: “Este é um mural no fim de um conjunto de casas que é a verdadeira razão para esse grupo de casas. (...) Em Lourenço Marques começa-se a fazer uma coisa que depois se transforma noutra. (...) Desenhei bandeiras (...) gosto muito de bandeiras (...) há muita necessidade de bandeiras em África, podemos ser consultantes de bandeiras.”²⁸⁷ Como já anotámos a propósito do “Leão que Ri” (1956-1958)²⁸⁸, se uma das analogias, emblema e método, do Team 10 são as “crianças a brincar”, Pancho vai mais longe ao estabelecer com o seu filho um diálogo criativo²⁸⁹: “Esta é uma pintura de um edifício já construído, mas é uma pintura feita a partir de um desenho do meu filho; uso muitas das suas ideias, têm grande influência em mim.”²⁹⁰

A Igreja da Sagrada Família da Machava (1962-1964) e o projecto para a Escola de Waterford (1962-72, 1971-73), na Swazilândia, são duas obras destacadas no âmbito da exposição a que fizemos referência.²⁹¹ Aldo van Eyck faz no catálogo um retrato eloquente da participação de Pancho: “Guedes era uma personalidade extraordinária, e eu gosto dele porque no momento em que chegou, o Team 10 acordou. O estranho era que todos gostávamos dele: ele era, de certa forma, o lado exótico e *flamboyant* dos Smithsons.”²⁹² Representaria aquilo a que chama “a parte boa dos Smithsons”, “o lado provocatório.” Van Eyck sublinha ainda a artisticidade intrínseca da sua obra: “Um artista nos seus próprios termos era o Pancho, embora se possa discordar dele. Os seus edifícios são os edifícios de um artista (...) o que pinta, o que desenha, tudo; faz tudo ao mesmo tempo. Ele dizia coisas como: *o meu edifício é um leão que ri* e isso é

286 Cf. Jorge Figueira, *Idem*, p.106

287 Pancho Guedes, “Exposition by Amancio Guedes”, “Team 10 at Royaumont 1962”, *Architectural Design*, November 1975, p. 665

288 Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Op. Cit.*, 2006, p.108

289 Jean Louis Violeau refere, neste quadro, o modo como Aldo van Eyck procurava uma “infantilidade da arquitectura”, assim como “os surrealistas procuravam uma infantilidade de escrita”, e o “membros do Cobra usavam os desenhos das crianças para investigar a criatividade”; Cf. Jean Louis Violeau, “Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005

290 Pancho Guedes, “Exposition by Amancio Guedes”, *Architectural Design*, 1975, *Op. Cit.*, p.665

291 “Guedes regularmente enfatizava o significado figurativo dos seus edifícios; a expressão figurativa era feita no sentido de tornar os edifícios identificáveis e amados; e eventualmente transformar a cidade numa *chain of delights*”. (...) “Pancho mal distingue os seus edifícios escultóricos de betão e as escolas simples construídas *pelas pessoas*. Faz tudo parte da mesma empresa de ‘*inventar uma arquitectura do tamanho da vida*’.” Cf. Gijs de Waal, “Royaumont 1962, The Issue of urban infrastructure”; “Waterford and other schools of Inhambane, Mozambique 1962-1970”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.114

292 Aldo van Eyck, “Everybody has his own history, Interview with Aldo van Eyck”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.329

louco.”²⁹³

Na prática, já o dissemos, as condições e o “clima” do trabalho de Pancho são muito distintas daquelas que movem o Team 10. Na Europa martirizada pela Guerra, o projecto é motivado por uma ideia de reconstrução, mesmo quando se constrói de novo. Em contrapartida, o trabalho de Pancho está “num contra-ciclo, já que as suas obras estão a levantar uma cidade, e a sua expressão plenamente moderna faz, ou faria, todo o sentido.”²⁹⁴ Podemos dizer então que a expressão ecléctica, polissémica, tumultuosa, da sua obra, parte de uma consciência da falência racionalista que o seu temperamento artístico exaspera.

Pancho conhece os Smithsons em 1960: “Uma noite, um casal amigo leva-nos, de Jaguar, à casa dos Smithsons. Levo a caixa, vamos para um bar e é uma grande festa.”²⁹⁵ Em 1961, a *AR*²⁹⁶ publica a sua obra, e Pancho expõe na VI Bienal de S. Paulo, no Museu de Arte Moderna.²⁹⁷ Em 1962, a *L'Architecture d'Aujourd'hui* (*AA*) publica um número dedicado às “Architectures visionnaires”²⁹⁸, com a inclusão de vários projectos de Pancho, entre obras de Gaudí (1852-1926), Frank Lloyd Wright, Yona Friedman, e outros. Neste contexto *visionário*, às vezes até mais *libertário*, a obra de Pancho ganha uma verosimilhança de conjunto, integra-se bem. Pertence a esta gestualidade livre, ardentemente anti-racionalista, que encontramos em vários autores na passagem dos anos 50 para os 60: uma organicidade exacerbada e literal, cruzando o campo surrealista (de onde não se regressa), para lá das experiências mais centrais da “continuidade” e do “brutalismo.”²⁹⁹

A *AA* apresenta Pancho como “obcecado pelo desejo de integrar uma arquitectura de formas fluídas que descobriu na pintura e na escultura”, e sublinha a dimensão “total”

293 Aldo van Eyck, *Ibidem*.

294 Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, 2006, p.104

295 Pancho Guedes, “O Annus Mirabilis, MCMLX”; Miguel Santiago, *Metamorfoses Espaciais, Pancho Guedes*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p.7

296 Cf. Miguel Santiago, *Idem*, p.181: “Amâncio Guedes: Architect of Lourenço Marques”, *Architectural Review*, 770, Abril 1961

297 Nesse contexto, Pancho é chamado o “Niemeyer do Índico”. Cf. Miguel Santiago, *Idem*, p.182

298 Cf. “Architectures fantastiques”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102, Juin-Juillet 1962. Trata-se de um número organizado em referência à exposição “Visionary Architecture” organizada no MOMA de Nova Iorque em 1960.

299 Embora integrando ambas as expressões; Pancho não é estranho ao *brutalismo* – em Paris, em 1960 “compro tudo o que há publicado de Dubuffet”; Cf. Pancho Guedes in Miguel Santiago, *Op. Cit.*, 2007, p. 7; e a sua afeição pela obra de Gaudí está documentada no relato das viagens que faz a Barcelona, desde cedo na sua carreira; Cf. “Anarquista Conservador, Entrevista de Jorge Cruz Pinto e José Charters Monteiro”, *Arquitectura e Vida*, 11, Dezembro 2000, p.31

“Architectures Fantastiques”, Amancio Guedes
L'Architecture d'Aujourd'hui, 102, 1962, capa e p.42



da sua abordagem: “Não considera a arquitectura como *métier* mas como uma espécie de ambiente artístico total. (...) Está convencido que fazer arquitectura é faze-la ele mesmo com um grupo de artesãos africanos que ele próprio formou. (...) Criou à sua volta um clima quase místico.”³⁰⁰ A acompanhar os projectos, “Y aura-t-il une architecture” é um manifesto onde Pancho deixa escapar a sua formação moderna, recusando a ideia de *estilo*: “Para alguns, o Movimento Moderno cumpriu o seu programa e a arquitectura hoje vive um tempo de subtilezas e classicismo. (...) Por certo, o cancro dos estilos está outra vez connosco (...) mais mortal e aterrorizante do que nunca.”³⁰¹ Mais tarde, Pancho acabará por fazer troça da noção de *estilo* ao agrupar os seus 25+2 estilos³⁰²; não os negando mas multiplicando-os exageradamente acaba por lhes tirar qualquer sentido como guias ou facilitadores.

Em “Y aura-t-il une architecture”, ao mesmo tempo que remete para a herança do racionalismo, convoca uma condição onírica, sustentação que escapa ao *métier*, à “revisão do moderno”, à própria arquitectura: “Sabemos que a arquitectura não é feita de técnicas, materiais, contabilidades, estatísticas, mas de sonhos, razões secretas e obsessões sombrias. (...) Daremos rédea livre à imaginação — as construções serão quimeras, miragens, pirâmides, pilares de sorrisos, recreios de espírito.”³⁰³ E ainda o essencial do seu espírito iconoclasta: “Devemo-nos libertar de todas as escolas, de todos os mestres, de todos os movimentos.”³⁰⁴

Em 1967, o imaginário arquitectónico é revisitado pela AA³⁰⁵, desta vez segundo as temáticas do “turismo” e do “lazer”. E, de facto, nestas arquitecturas *libertárias*, *tecno-*

300 Nota editorial: “Amancio Guedes“, “Architectures fantastiques“, *Op. Cit.*, p. 42

301 Amancio Guedes, “Y aura-t-il une architecture“, *Idem*, p. 42

302 Cf. “Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amancio Guedes”, *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985

303 Amancio Guedes, “Y aura-t-il une architecture“, *Op. Cit.*, p. 43

304 Amancio Guedes, *Ibidem*.

305 Cf. “Tourisme, Loisirs”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 131, Avril-Mai 1967

experimentais, formalmente excêntricas e lúdicas, encontramos uma ressonância para a obra de Pancho, mesmo se esta é despida de qualquer retórica tecnológica e obviamente só confia na *imaginação*. Ou seja, a arquitectura de Pancho – ou talvez mais, o seu imaginário desenhado – para lá da *história* que entra livremente, é também devedora do fetiche curvilíneo, da gramática *tecno-futurista* que encontramos no “Living Pod” de David Greene³⁰⁶, para darmos um exemplo radicalmente distante da geo-cultura moçambicana.

Em 1962, Tristan Tzara (1896-1963) apresenta Pancho numa conferência na Rodésia.³⁰⁷ Na comunicação que se segue, as obras deste primeiro período são apresentadas numa espécie de vórtice temporal – “a cronologia não é relevante, as coisas são feitas sem noção de tempo”³⁰⁸ –, e os vários projectos descritos como figuras vivas. O texto referência de Pancho – “A Prática da Arquitectura”, de 1964 – resulta de uma conferência na Cidade do Cabo.³⁰⁹ Os vários projectos são rescritos e a noção da replicação ou da consanguinidade da sua obra é expresso a propósito da Igreja da Machava: “os edifícios nascem uns dos outros”³¹⁰, um tema a que voltará algumas vezes.³¹¹

Em 1965 é publicado um texto de Pancho na *Binário*, anteriormente editado no jornal moçambicano *A Tribuna* – “A Cidade Doente”, sobre os *caniços* de Lourenço Marques – que marca um raro registo de relação entre o arquitecto colonial e a metrópole.³¹²

306 Cf. David Greene, “Living Pod”, *Architectural Design*, 11, November 1966, pp. 570-572.

307 Transcrevemos na íntegra a introdução de Tristan Tzara à conferência de Pancho Guedes: “Realmente é preciso vir ao fim do mundo e para mim pelo menos a África, para descobrir as coisas mais antigas, mais arcaicas e também – por estranho que pareça, as coisas mais actuais, mais extraordinárias – coisas que foram sonhadas há 30 ou 40 anos e que agora se estão a tornar realidade neste solo africano. O senhor Guedes, para além de ser um escultor, acredita que a pintura e a escultura não são apenas artes de prazer, mas que deveriam ser aplicadas ao lar, à vida social, à vida espiritual, à vida da imaginação e acima de tudo à arquitectura. Construiu algumas casas extraordinárias em Lourenço Marques, em Moçambique, que terão a oportunidade de ver presentemente. Toda uma arquitectura de imaginação, que, obviamente, liga Guedes às escolas Dadaísta e Surrealista e estou muito feliz por o ter conhecido aqui e por poder afirmar, em Paris, que certas obras, que não podem ter visto no Ocidente, estão a dar frutos neste novo mundo, que está em estado de ebulição – África – que irá certamente ser o mundo do futuro.”; A. d’Alpoim Guedes, “Things are Not What They Seem to Be - The Auto-Bio-Farcical Hour” [1962], Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, p.20

308 A. d’Alpoim Guedes, “Things are Not What They Seem to Be - The Auto-Bio-Farcical Hour” [1962], Pancho Guedes, *Idem*, p.21

309 Mr. d’Amancio Guedes, “The Practice of Architecture” [1964], Pancho Guedes, *Idem*, pp.40-53

310 Mr. d’Amancio Guedes, *Idem*, p.44

311 Cf. A.D.A. Guedes, “Buildings Grow Out of Each Other or How my Own Sagrada Família Came to Be” [1967]. Pancho Guedes, “A Sagrada Família da Manchava”, *Idem*, p.60

312 A *Binário* anota que o texto foi publicado no jornal *A Tribuna* de Lourenço Marques: A. d’Alpoim Guedes, arquitecto às vezes no sítio da cantina do senhor Marques, “A Cidade Doente – Várias Receitas Para Curar o mal do Cinto do Caniço e o Manual do Vogal Sem Mestre”. *A Tribuna*, Lourenço Marques: 09/06/1963, pp.6-7. Cf. “A cidade doente – o caso de Lourenço Marques”, *Binário* 82, Julho 1965. O artigo fora previamente “Suspenso” pela Comissão de Censura.

Pancho é apresentado como “um dos arquitectos portugueses ultramarinos mais conhecidos e apreciados. Com um humor negro-amarelo muito *sui generis* que parece também existir em algumas das suas obras arquitectónicas.”³¹³ Num discurso socialmente comprometido, pouco frequente em Pancho, chama a atenção para as condições de pobreza da colónia ultramarina: “À volta da cidade existe uma outra (...) é a cidade dos pobres”; e para a pobreza do colonizador: “no cinto do caniço fizeram-se 5 chafarizes monumentais.”³¹⁴ Propondo uma intervenção com algum detalhe voluntarista³¹⁵, Pancho critica o urbanismo racionalista, propondo “intercalar zonas industriais com residenciais aproveitando o que existe. Não fica tão bonito nas plantas do plano mas funciona melhor – a gente gosta de viver próxima do trabalho e andar de machimbombo é muito caro”³¹⁶; integra referências ao discurso dos Smithsons: “a cidade é movimento”, “tornar fácil as saídas e entradas”; retoma explicitamente um tema de Louis Kahn: “procurar e encontrar aquilo que a cidade quer ser – que há de ser um dia”; e inclui uma apreciação que decorre do tipo de abordagem de Jane Jacobs: “conseguir fazer da Cidade uma cidade de verdade sem perder aquilo que a cidade do caniço tem e que a outra cidade ainda nunca teve – vontade e vida de cidade.”³¹⁷

A personalidade de Kahn que, como veremos, cruza intersticialmente a arquitectura portuguesa, surge intempestivamente na obra de Pancho³¹⁸, e explicitamente como “farol” neste texto de 1964: “Quando chegou o grande nevoeiro, alguns disseram que era bonito e na Itália desenterraram os mortos, mas Kahn falou através das suas condutas e disse que os edifícios seriam daí por diante o que eles realmente quisessem ser, e muitos alegraram-se porque os edifícios iam ser o que era preciso que fossem — atléticos e bem servidos; porque os edifícios iam por fim encontrar as suas verdadeiras caras.”³¹⁹ Pancho parece ver na “continuidade” italiana um reavivar da saga dos *estilos* e, nesse sentido, estará mais próximo de Banham do que de Rogers na polémica que

313 Nota editorial, A. Alpoim Guedes, “A cidade doente – o caso de Lourenço Marques”, *Binário* 82, *Op. Cit.*, p. 818

314 A. Alpoim Guedes, “A cidade doente – o caso de Lourenço Marques”, *Idem*, p.818

315 Cf. “Manual alfabetizado do vogal sem mestre”; A. Alpoim Guedes, “A cidade doente – o caso de Lourenço Marques”, *Idem*, pp.819-820

316 “Manual alfabetizado do vogal sem mestre”, *Idem*, p.820

317 *Ibidem*.

318 Cf. YesHouse, Lourenço Marques, 1960-1962, e a Casa das Abóbadas, Joanesburgo. A referência a Kahn aparece explicitamente naquilo a que Pancho chama “O estilo américo-Egípcio”; Cf. Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, *Op. Cit.*, pp.36-37

319 Amancio d’Alpoim Guedes, “The American Egyptian Style” [1964], Pancho Guedes, *Op. Cit.*, 2007, p.34

descrevemos anteriormente. Acima de tudo, parece encontrar em Kahn a abertura para uma via poética onde a “verdadeira cara” dos edifícios pode surgir, mesmo que com feições inesperadas.

As obras de Pancho mais significativas deste período, as mais sintéticas e perenes, são o “Leão que Ri” – uma pequena *unité d’habitation* tomada por raízes africanas e dentes esculpidos (ou ainda, o *Estilo Internacional* a ser tomado por forças obscuras); e já noutra plano cultural, a Igreja da Machava – um edifício “celular”, com uma matriz que se acrescenta por módulos, tema fetiche de uma certa arquitectura dos anos 60. Embora se trate de um edifício eclético na origem³²⁰ é unitário na sua aparência também por causa deste modelo “metabolista”. Se o “Leão que Ri” é a ruína do “edifício moderno” envolvido por vestígios locais, avolumando-se nessa circunstância, dando lugar à incongruência ali onde só podia estar a “razão”, a Machava é um edifício que deseja a sociabilidade e a conexão. Para lá das metáforas literárias e do seu figurativismo depurado, é talvez a obra de um arquitecto português que melhor se inscreve nas temáticas de “sociabilidade” do Team 10; algo que é expresso arquitectonicamente nas arestas em curva, viradas “para fora”, como se o edifício se pudesse pôr ao avesso e existir no exterior de si próprio: Os edifícios também vão tornar-se habitáveis – no exterior.”³²¹ Como já tivemos oportunidade de escrever, as características epocais deste edifício reflectem-se também nas imagens *pop* que são evocadas: a torre sineira é um “periscópio a olhar por entre um mar de árvores”³²² antecipando a semântica de “Yellow Submarine” (1968) dos Beatles. No conjunto, o ambiente é onírico, as cores (eram) vivas, as analogias mecanicistas, e o programa – uma igreja numa vila nos arredores de Lourenço Marques: “Durante quinze dias a igreja esteve pintada num incrivelmente cor-de-rosa por fora e lilás por dentro. Era como se fosse uma gigantesca máquina nova ou um complicado casco de navio encalhado na esquina da aldeia. (...) Parecia uma estranha e enorme Estação de Serviço BP sem bombas de gasolina.”³²³

Se como vimos, o Team 10 não admitia, dir-se-ia que por *imperativo genético*, o

320 “É um templo com um sabor japonês, um telhado de fábrica abonecado, alguns sanitários públicos, uma biblioteca sem livros, uma praça de aldeia, um periscópio com sinos, uma prateleira cantante – ostentando oito sóis em pedra de vidro nas faces laterais. As reentrâncias no exterior são para os jogos de escondidas, para amantes, para grupos de jovens.”; A. D’Alpoim Guedes, “Four Sights and the Whosing of Sakes” [1962], Pancho Guedes, *Idem*, p.28

321 A.D.A. Guedes, “Buildings Grow Out of Each Other or How my Own Sagrada Família Came to Be”, [1964], Pancho Guedes, “A Prática da Arquitectura”, *Idem*, p.47

322 Amâncio d’Alpoim Guedes, *Idem*, p.45

323 Amâncio d’Alpoim Guedes, “Buildings Grow Out of Each Other or How my Sagrada Família Came to Be”, Pancho Guedes, “A Sagrada Família da Manchava” [1967], *Idem*, p.64

Visita de Peter e Alison Smithson à obra de Pancho Guedes
(Moçambique, final dos anos 60)
[Arquivo Pancho Guedes]



eclectismo, Pancho claramente ultrapassa essa antiga fronteira, violando o filtro de integridade, “verdade”, e superação estilística que a arquitectura moderna tinha assumido como movimento culminar da história. *O funcionalismo rico* de Van Eyck, a que fizemos referência, é largamente superado por um *eclectismo pobre*. *O figurativismo* da obra de Pancho, a sua apropriação antropomórfica e zoomórfica, entra no campo de uma *architecture parlante*, sem as Luzes a esclarecerem o programa: “Os edifícios devem tornar-se presenças – ser como enormes monstros apocalípticos ou como albatrozes pairando pesadamente”³²⁴; a *Mulher Habitável* (1963) é “uma casa de olhos redondos com passagens cavernosas (...). Um edifício grávido.”³²⁵

A obra de Pancho realizada desde o início dos anos 50³²⁶ em Moçambique, termina com o processo de descolonização da “África portuguesa” que se segue à Revolução de 25 de Abril de 1974. Como já pudemos escrever: “Quando Lourenço Marques passou a chamar-se Maputo, a obra de Pancho perdeu o seu *território*, permanecendo como algo fantasmática.”³²⁷ “Está no fim de muitas de coisas mais do que no princípio”³²⁸: cruza o fim da arquitectura moderna acrescentando-lhe uma heterodoxia que encontra eco no seio do Team 10; e vive o fim de um mundo colonial, sem má consciência nem tentação de exotismo étnico.³²⁹ A arquitectura moderna é um veículo colonial transformado em instrumento de prospecção; “Não lhe interessa a metafísica mas a superstição; não a forma pura mas o edifício figurado. E devora tudo; e remete para um

324 Amâncio Guedes, “Primeiro Livro. Stiloguedes”, “Vitruvius Mozambicanus”, *Op. Cit.*, p.16

325 Amâncio d’Alpoim Guedes, “The Habitable Woman” [1965], Pancho Guedes, *Op. Cit.*, 2007, p.58

326 Em 1951 Pancho trabalha como desenhador da Câmara; depois em 1962 faz ante-projectos para ao engenheiro Vitale Moffa; em 1953 faz o Exame de Estado. As obras iniciais são: “Prometeu” 1951-53, Saipal, 1952-54, “Leão que ri” 1956-58. Cf. Miguel Santiago, *Op. Cit.*, 2007, p.179

327 Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Op. Cit.*, 2006, p.99

328 Jorge Figueira, *Idem*, p.100

329 Num encontro organizado pela Associação dos Arquitectos Portugueses em 1981 dirá: “Eu sou o último arquitecto imperial”. Cf. Miguel Santiago, *Op. Cit.*, 2007, p.135

Alison Smithson, Pancho Guedes e Peter Smithson
(Lisboa, 1981)
[Arquivo Pancho Guedes]



mundo devorado.”³³⁰

Pancho expõe aquilo que a arquitectura moderna tinha assimilado e transformado em coisa sua, por via do cubismo, das conquistas da arte moderna. Devolve o “primitivismo” que a vanguarda moderna tinha transformado em “estética”, em expressão sua. Daí o carácter abrupto, de rompimento, que toma a sua obra: “daquilo que era suposto estar amarrado e delimitado pela *ética funcionalista* surgem acidentes improváveis: das empenas nascem *dentes*; das vigas em curva nascem *vértebras*; de dentro dos edifícios nascem outros edifícios.”³³¹

Em 1980, a Architectural Association organiza uma exposição que podemos entender como o ponto culminar do período internacional de Pancho.³³² Esteve previsto um encontro do Team 10 em Portugal na Primavera de 1981 mas Bakema, considerado a “força motora” do grupo, morreu em Fevereiro desse ano. Aldo van Eyck confirma ter recebido cartas dos Smithsons e de Pancho Guedes nesse sentido³³³, embora a sua relação com o casal inglês estivesse já deteriorada, como se depreende da seguinte afirmação: “A Alison tinha decidido, no seu modo autoritário, o que seria o tema para um encontro em Portugal. Tinha uma ideia sobre Portugal e a arquitectura branca do Norte de África, uma teoria espantosa acerca da arquitectura branca do sul do mediterrâneo

330 Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Op. Cit.*, 2006, p.105

331 Jorge Figueira, *Idem*, p. 102

332 A exposição “Amancio Guedes” teve lugar na Architectural Association entre Outubro e Novembro de 1980. O catálogo inclui, além de “desenhos, fotografias, pinturas, esculturas, maquetes e um edifício”, uma conferência que Pancho Guedes realizou no Royal Institute of British Architects a 5 de Dezembro de 1978, “An explanation of sorts”. O catálogo e a exposição foram organizados pela Architectural Association, por Alvin Boyarsky, assistido por Micki Hawkes. Cf. *Amancio Guedes*, London: The Architectural Association, 1980

333 A este propósito Aldo van Eyck relembra: “Acho que consigo encontrar a carta que explica porque é que não vou, embora tivesse interesse em encontrar-me outra vez com Guedes, que foi sempre muito amável, muito simpático.”; Aldo van Eyck, “Everybody has his own history, Interview with Aldo van Eyck”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.328

ser transportada de África. É claro que também há casas brancas no Norte de África mas o Norte de África é basicamente da cor da areia portanto eu sabia que o tema era simplesmente absurdo.”³³⁴

Um encontro informal entre os Smithsons, Jullian de la Fuente (1931) um ex-colaborador de Le Corbusier, e Pancho acabou por ocorrer em Novembro de 1981, em Lisboa.³³⁵

334 Aldo van Eyck, *Ibidem*.

335 Cf. “...que je passe d’état en état...” [1981]; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*, 2005, p.240; e ainda Cf. Miguel Santiago, *Op. Cit.*, 2007, p.129

1.3

I love the beginnings: a ciência, a ficção, o fim do império formal moderno

1.3.1

As disciplinas científicas tomam a arquitectura; a recepção portuguesa

Ao longo dos anos 60, face à debilitação do racionalismo enquanto cânone, a cultura arquitectónica tenta reencontrar a ciência e a razão, perante os progressos generalizados no quadro daquilo que Banham chama a “Segunda Era da Máquina”. Diríamos, no entanto, que essa procura do *zeitgeist* se processa em dois modos muito distintos: pelo lado academicamente científico, no plano das ciências exactas e sociais; e pelo lado de uma deriva ficcional, inspirada na “ficção científica”, numa abordagem pop das novas tecnologias. À primeira abordagem correspondem os “métodos de projecto” que a Escola de Cambridge desenvolve sob a tutoria de Leslie Martin (1908-2000)³³⁶ e o trabalho de Christopher Alexander desenvolvido em Harvard; a segunda abordagem tem um precedente nos Metabolistas japoneses e é desenvolvida e popularizada pelos Archigram. No primeiro caso, trabalha-se com motivações objectivas e métodos positivistas; no segundo caso, a ciência é tida como um campo da *imaginação*, na perspectiva de uma humanização e democratização da tecnologia que se prevê fantásticamente avassaladora. De qualquer modo, estas abordagens traduzem meios extremados de tentar compreender e intervir numa realidade em transformação. A revolução tecnológica e comunicacional profetizada e descrita por Marshall McLuhan (1911-1980)³³⁷, estabelece um novo campo de acção; a emergência da semiótica permite a leitura e investigação dos “signos”; a *imagem* surge como um facto em si mesmo; vão-se criando as condições da pós-modernidade que vai assomando. Além disso, a canonização da *imagem* coexiste com processos opostos de inviabilização da imagem, como é claro nas experiências de auto-construção na América Latina³³⁸, que são também parte integrante do *ethos* dos anos 60.

336 Cf. Cf. Mário Krüger, *Leslie Martin e a Escola de Cambridge*, Coimbra: eldIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2005

337 Cf. Marshall McLuhan, *Understanding media. The Extensions of Man*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001, [1964]

338 Cf. José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura do 25 de Abril de 1974*, Dissertação de Doutoramento, Coimbra: FCT-UC, Dezembro 2001, pp.53-66

O que é claro é a recusa de manutenção de um *império formal*, seja nas suas implicações estilísticas, seja no plano da sua não comprovada eficácia social. Nas propostas de Christopher Alexander, o princípio formal é trocado pela análise do processo, no sentido de estabelecer um “método de projectar”. Na prática, estar antes da *forma* significa confiá-la depois a um determinismo científico; a forma como resultado de uma equação. O fetiche *plug-in* dos Archigram não significa a recusa da forma mas a recusa da forma clássica e da matriz *beaux-artiano* que Banham acusa o Movimento Moderno de manter. Em ambos casos, no entanto, estas tentativas aproximam-se de uma *não-arquitectura*, ao negarem ou secundarizarem, no primeiro caso, a componente artística e intuitiva do projecto e ao sabotarem, no segundo caso, os princípios de gravidade e imobilidade, tradicionalmente acometidos à arquitectura. O que podemos verificar é que, ambas as perspectivas levam o projecto de arquitectura aos seus confins, seja pela via de uma cientificidade que se quer impor, seja na via de uma imaginação extremada, “visionária”. Opostas nas suas metodologias e objectivos, acabam por se encontrar num terreno onde a arquitectura resiste, mais do que se reinventa. Por isso, dir-se-ia, como veremos no próximo capítulo, que aquilo que Robert Venturi e Aldo Rossi significam no final dos anos 60 é um “regresso à arquitectura”.

À crítica interna ao Movimento Moderno que os últimos CIAM e o Team 10 protagonizaram vão-se juntando críticas “exteriores” que visam a denúncia e a superação do esquematismo e limitações da cidade genericamente projectada como “moderna”. Esse papel é atribuído, em particular, aos influentes livros de Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade* (1960) e de Jane Jacobs, *The death and Life of Great American Cities*, já referido. A abordagem pela ciência apoia-se nas evidências sociológicas do mal-estar produzido pela cidade moderna, contrapondo a vitalidade da cidade existente à cidade projectada, questão já colocada por Camillo Sitte (1843-1903) no final do século XIX. A demanda central de Alexander é fixar cientificamente o processo “natural” de construção da cidade, para depois o poder transformar em *método* praticável, fundamento e norma. Do lado “visionário”, as promessas *futuristas* do período heróico são entendidas como matriz para uma nova acometida, agora sustentada em avanços tecnológicos que se hiperbolizam de acordo com uma sensibilidade BD que toma o mundo americanamente.

Em Portugal, razões estruturais implicam uma distância assinalável face à matriz *mecanicista* do Movimento Moderno e à sua veia panfletária. O futurismo é experimentado nas letras e nas artes plásticas mas não tem parente na arquitectura.

João Rebelo *et al.*
Manifesto Não, 1953 (capa e contra-cap)



O Congresso de 48 permite a elaboração de um conjunto de afirmações em favor da arquitectura moderna, com relevo para o texto “Regionalismo e tradição”³³⁹ de Mário Bonito (1921-1976). Aquilo que se aproximaria da forma do texto panfletário encontra-se tardiamente nos manifestos de João Rebelo (1923-2006), datados de 1953 e de 1956. Na generalidade, os textos dos arquitectos portugueses deste período tendem para a via conciliatória, como é o caso do texto de 1945, “O Problema da Casa Portuguesa” de Fernando Távora. E se não houve uma Revolução Industrial que acalentasse e instigasse uma visão radical, é também claro que a realidade portuguesa dos anos 60 não se compadece com as veleidades da “ficção científica”.

Será portanto pela primeira via, pelo lado da *ciência*, que a cultura arquitectónica portuguesa acompanha o debate internacional. A revista *Arquitectura* será a face pública desse trajecto, editando trabalhos dos principais protagonistas da demanda *metodológica*, e evoluindo assim da *chave zeviana* para a promoção de uma abordagem sistémica e científica. Como Portas, aliás, tinha anunciado em 1959³⁴⁰ e afirmado em 1964³⁴¹, já depois de ingressar no LNEC, em 1962. Para Portas trata-se de investigar a hipótese de um “meta-projecto” capaz de superar o impasse que decorre da ruína do racionalismo e da eclosão de novos *formalismos*, visionários ou não. Esta abordagem sistémica e “anti-formalista” pretende evitar a discussão *estilística* tida como frívola e circunstancial, à semelhança do que acontecia na arquitectura moderna, antes do *Estilo Internacional* se impor como cultura de projecto. Mas a superação do estilo não é agora a canonização de um *estilo último* como culminar da história, mas a atenção dada ao *processo*, seguindo a investigação da “Escola/Laboratório da Universidade de

339 Cf. Mário Bonito, “Regionalismo e tradição”, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1º Congresso Nacional de Arquitectura [Actas], Lisboa: SNA, 1948, pp.42-53.

340 Cf. Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Op. Cit.* pp.13-14

341 Cf. Nuno Portas, 1964

Cambridge”. O trabalho deste núcleo de investigação, segundo Portas, produziu uma “verdadeira inovação nos métodos (...) alargando e aprofundando a racionalidade de que o modernismo se reclamava – abrindo então as janelas da teoria aos domínios da lógica e da matemática, da biofísica e das ciências humanas.”³⁴² O “meta-programa” e o “meta-projecto” de que Portas fala, por reflexo destas experiências, significa a formulação do problema arquitectónico com todas as variantes colocadas em jogo, sem resíduos *formalistas*, entendendo que, se equação for bem formulada, o resultado será o mais correcto.

Embora a matriz da aportação portuguesa seja claramente centrada na elaboração *formal*, no manuseamento sábio de elementos modernos e tradicionais, na linha da crítica italiana de Zevi a Rogers, começando a haver sinais de um certo reconhecimento internacional³⁴³, o trabalho de Portas no LNEC dá o passo em frente no sentido da ruptura com a tradição artística da arquitectura em Portugal. Portas passa do anti-racionalismo Zeviano para o culturalismo de Rogers, e avança no sentido da assunção dos princípios da “Escola de Cambridge” e das propostas de Alexander. Em 1963, a “propósito de uma experiência pedagógica na ESBA [Escola Superior de Belas Artes] do Porto”, defende a necessidade de uma “reflexão antropológica sobre o conteúdo das formas *espontâneas*” se for feita “sem ilusões”³⁴⁴, dir-se-ia, *sem arquitectura*, e é crítico dos modelos em voga: um regionalismo “falso até às entranhas” e um moderno “retomado do estilo internacional por via brasileira.”³⁴⁵ Já nesta altura, Portas tem consciência de uma eminente apropriação “banal” dos conteúdos do “Inquérito”: “sobretudo após a publicação da *Arquitectura Popular em Portugal*, cremos encontrar, com frequência crescente, uma propensão ao *rústico*, uma espécie de estética de tradicionalismo e bom senso (...) mas que não tem sequer o suporte de uma ideologia populista como o experimentaram os italianos do famoso Triburtino.”³⁴⁶ O problema é também, como já afirmámos, que o “Inquérito” não tem um registo suficientemente sistémico e interdisciplinar para ser utilizado segundo as exigentes premissas que se querem adoptar. Portas defende o “estudo” mais do que o “desenho” e as suas “ilusões”: “as sociedades que se organizam não poderão, cremos, aceitar que a criação dos seus próprios espaços

342 Cf. Nuno Portas, “Prefácio”; Mário Krüger, 2005

343 A obra de Fernando Távora e Álvaro Siza é publicada em 1964 na *World Architecture One*, (ed. John Donat), London: Studio Vista; trata-se da primeira publicação internacional das suas obras.

344 Nuno Portas, “Uma experiência pedagógica na E.S.B.A do Porto”, *Arquitectura*, 77, Janeiro 1963, p.17

345 Nuno Portas, *Idem*, pp.16-17

346 Nuno Portas, *Idem*, p. 17

seja mais feita de instinto ou ao sabor do sentimento, sobre um rápido organograma distributivo.”³⁴⁷ O processo tem que ser racionalizado – o que obviamente evitará o racionalismo; a sistematização da informação torna “possível a sua interpretação em *forma*; forma que tende assim a ser estrutural, isto é, a objectivar as necessidades vitais do homem.”³⁴⁸

Como dizíamos, a *Arquitectura* segue editorialmente esta perspectiva. Em 1966 é publicado “Método da composição na educação arquitectónica”, de D. G. Thorney, relato de pesquisas da Universidade de Manchester visando “desenvolver um processo racional de composição que facilita o ensino e permite a investigação e aperfeiçoamento dos métodos de composição aplicados à arquitectura.”³⁴⁹ Dando conta de “mudanças consideráveis na natureza da arquitectura”, Thorney refere a insuficiência dos métodos pedagógicos correntes, defendendo que falta dar ao aluno pressupostos metodológicos para que este possa “ser dirigido logicamente para um objectivo bem compreendido”, já que o projecto acontece “mais por acidente do que juízo.”³⁵⁰ Thorney propõe um “método (...) capaz de ser seguido fase a fase de modo que professores e alunos têm consciência da matéria exacta de cada assunto em qualquer momento.”³⁵¹

Em 1967, Carlos Duarte introduz a publicação de “Uma cidade não é uma árvore” de Christopher Alexander, referindo a importância de *Death and Life of Great American Cities*, de Jane Jacobs, como patamar da crítica da cidade moderna: “o essencial do seu discurso (...) toca fundo nas raízes intelectuais de uma maneira de pensar o urbanismo (...). E é esse processo mental que está em causa, já que dele derivam e nele se explicam os sistemas urbanísticos fechados de que C. Alexander faz a autópsia.”³⁵² Indo de encontro “ao anseio por algo real”, contra os “caixotes de cimento”, Alexander tenta creditar, através de uma metodologia científica, uma complexidade que faltaria à abordagem moderna da cidade. Descreve a “cidade natural” como uma “semi-retícula” e a “cidade

347 Nuno Portas, *Idem*, p. 18

348 Nuno Portas, *Ibidem*.

349 D. G. Thorney, “Método da composição na educação arquitectónica” *Arquitectura*, 91, Janeiro-Fevereiro 1966, p.33

350 D. G. Thorney, *Ibidem*

351 D. G. Thorney, *Idem*, p.34

352 Carlos Duarte, “Nota Editorial”, Christopher Alexander, “Uma cidade não é uma árvore”, *Arquitectura*, 95, Janeiro-Fevereiro 1967, p.22. Carlos Duarte introduz o artigo criticando as propostas dos arquitectos modernos: “É de pouco auxílio o pensamento de homens como Howard, Corbusier, Wright ou Hilberseimer que pretenderam definir uma ordem estabilizada num mundo que se transformava em cadência acelerada.”; *Idem*.

artificial” como uma “árvore”³⁵³; e afirma que é preciso “reconhecer hoje que algo de essencial falta às cidade artificiais quando comparadas com as antigas cidades.”³⁵⁴ Apoia, por isso, os arquitectos que “alarmados” vinculam “corajosos protestos e concepções, na tentativa de recriar sob uma forma moderna as múltiplas características das cidades naturais”³⁵⁵, mas põe em causa revivalismos que tentam fixar “características físicas e plásticas do passado em vez de se descobrir o princípio abstracto de ordenação que as cidades antigas possuem.”³⁵⁶ As críticas envolvem os temas do urbanismo CIAM, numa perspectiva decorrente da cultura do Team 10³⁵⁷, o princípio do *zoning* (“será que um edifício de concertos tem que estar forçosamente ao lado de uma ópera?”³⁵⁸) e o conceito de campus (“porquê é que se traçou uma linha na cidade que isola as cidades universitárias?”³⁵⁹). Apoiado na “matemática moderna”, Alexander propõe a “semi retícula” em substituição da “árvore” (ou seja, o planeamento moderno) já que este tipo “não obstante a beleza e ordenação do esquema mental (...) não exprime de forma adequada a estrutura real das cidades naturais.”³⁶⁰

Ainda em 1967, a *Binário* publica “Padrão das ruas e a sua geometria”, em que Alexander descreve um “padrão” que se pode impor gradualmente, sem *tabula rasa*, visando estabelecer uma nova geometria da “rede das ruas” que permite resolver problemas de congestionamento. Assumindo o automóvel – “as pessoas gostam de automóveis” – e na perspectiva de “tornar o acesso a todos os pontos igualmente possível (...) o único sistema de linhas para preencher um espaço que é livre de intersecções a um nível único é um sistema de linhas paralelas.”³⁶¹

Em 1968, um artigo de Geoffrey H. Broadbent na *Arquitectura* faz a síntese dos desenvolvimentos nesta área.³⁶² Este capítulo da *Arquitectura* encerra-se com a publicação, em 1969, do texto “Método de arquitectura” de Gonçalo Sousa Byrne (1941). Fazendo o balanço das questões colocadas anteriormente, Byrne descreve a arquitectura como “um lugar menos simplista” que envolve “a manipulação de

353 Cf. Christopher Alexander, “Uma cidade não é uma árvore”. *Op. Cit.*, p.23

354 Christopher Alexander, *Ibidem*.

355 Christopher Alexander, *Ibidem*.

356 Christopher Alexander, *Ibidem*.

357 Alexander participa no já mencionado encontro de Royaumont, em 1962.

358 Christopher Alexander, “Uma cidade não é uma árvore”. *Op. Cit.*, p.28

359 Christopher Alexander, *Idem*, p.27

360 Christopher Alexander, *Idem*, p.28

361 Christopher Alexander, “O padrão das ruas e a sua geometria”, *Binário*, 107, Agosto 1967, p.94

362 Geoffrey H. Broadbent, “Método de projectar em arquitectura”, *Arquitectura*, 103, Maio-Junho 1968, pp.129-132.



conteúdos multidisciplinares” enquanto “trabalho de equipa, social e culturalmente responsabilizado”³⁶³; inventariando os progressos no campo metodológico, enquadra a “utilidade da contribuição matemática”³⁶⁴ de Alexander e cita Gregotti, chamando a atenção que a lógica e a intuição “são duas regiões na fase processual inextricavelmente conexas.”³⁶⁵

O livro de Nuno Portas publicado em 1969, *A cidade como arquitectura*, traduz a evolução do seu pensamento, como resultado das investigações no LNEC e também da sua experiência pedagógica na ESBAL, na segunda metade da década. A progressão que se sugeria no livro de 1964, no sentido da pesquisa do aprofundamento dos mecanismos do projecto mais do que na discussão da *semântica* das obras³⁶⁶ é patente, o que significa, na prática, um distanciamento das questões da arquitectura no sentido de um aprofundamento da questão urbanística.³⁶⁷ Com a passagem da *crítica* para as *questões metodológicas* do projecto ocorreu também uma mudança de objecto de estudo: do edifício, como artefacto, para a cidade, como território. *A chave zeviana* mantém-se porém como referência cultural, no antagonismo face ao “esquema rígido de Brasília (...) que sofre neste momento a contestação de tendências de expansão”³⁶⁸ a que agora se pode acrescentar a crítica às derivas “visionárias” a oriente (“os Metabolistas”) e no ocidente (“Archigram”)³⁶⁹ que se fazem sentir nesses anos. Portas reitera a crítica

363 Gonçalo Sousa Byrne, “Método de arquitectura”. *Arquitectura*, 109, Maio-Junho 1969, p.127

364 Gonçalo Sousa Byrne, *Idem*, p.129

365 Vittorio Gregotti, [*Il territorio dell'architettura*, Primeira parte, Feltrinelli, Milão 1966] citado por Gonçalo Sousa Byrne, *Idem*, p.129

366 É essa alteração que Portas refere no posfácio que escreveu para *A cidade como arquitectura* [1969]: a “sintaxe”, “em vez das semânticas que dominavam o meu livro anterior”. Cf. Nuno Portas, “Uma justificação” [2006], *A cidade como arquitectura*, Lisboa: Livros Horizonte 2007 [1969], p.207

367 Também como resultado da emergência dos livros “seminais” de Aldo Rossi (*Arquitectura da Cidade*, 1966) e o de Vittorio Gregotti (*O Território da arquitectura*, *Idem*); Cf. Nuno Portas, “Uma justificação”, *Op. Cit.*, 2007 [1969], pp.205-106

368 Cf. Nuno Portas, *Idem*, p.24

369 Cf. Nuno Portas, *Ibidem*.

ao moderno com uma expressão *rossiana*³⁷⁰ – “superar relações determinísticas de ingénuo funcionalismo”³⁷¹ – e recusa a “arbitrariedade não-relacional dos formalismos contemporâneos”³⁷², ou seja, a objectualidade “fantástica” das propostas visionárias. Na prática Portas quer superar *tout court* o “formalismo” na arquitectura, que diz tratar-se de “um campo quase desprovido de *feed-back*.”³⁷³ Como consequência, o arquitecto é uma figura socialmente pouco responsável, “desobrigando-se da *prestação de contas* à sociedade” e com tendência a “isolar-se perigosamente de outros caminhos pelos quais os homens avançam.”³⁷⁴ Daí também a importância da “sociologia” enquanto forma de “controle” sistematizado das consequências da arquitectura. Para sair da esfera *artística* que isenta, na prática, o arquitecto de compromissos sociais e de uma aferição sistémica do que produz, é preciso encontrar um sistema que organize o *projecto*, viabilizando, nesse sentido, a *accountability* das suas premissas e resultados. A ênfase é colocada na concepção de um “processo de projectar”, “em vez de um projecto”³⁷⁵ de acordo com “o considerável esforço de clarificação metodológica comumente conhecido pela designação de *métodos sistemáticos de projecto*.”³⁷⁶ Para Portas, esse tipo de investigação significa uma descontinuidade vital com a “teoria da arquitectura, sempre polarizada na descrição de intenções e linguagens – funcionalismo, empirismo, racionalismo (...)” – permitindo sair da discussão do *resultado* para a avaliação do “*processo de organização* de um objecto.”³⁷⁷ Assim se abriria uma “nova fronteira” superando “de vez o obscurantismo de tendências *formalistas* de escolas.”³⁷⁸ De acordo com as premissas do “estruturalismo”, então em voga, Portas visa encontrar aquilo que é decisivo no interior daquilo que é aparente, fixar uma estrutura que possa ser conhecida, dominada e comunicada. Para que haja o *feed back*, que permite a construção de um processo “cibernético”, é necessária “a consciência de uma língua comum que assegure coerentes *estruturas de signos*, ou uma base de sintaxe arquitectural.”³⁷⁹ A ideia de um

370 Cf. Aldo Rossi, “Critica al funcionalismo ingenuo”; *L'Architettura della Città*, [1966], Milão: CittàStudiEdizioni, 1995, pp.35-39

371 Cf. Nuno Portas, *Op. Cit.*, 2007 [1969], p.122

372 Nuno Portas, *Ibidem*.

373 Nuno Portas, *Idem*, p.31

374 Nuno Portas, *Ibidem*.

375 Nuno Portas, *Idem*, p.34

376 Nuno Portas, *Idem*, p.43

377 Nuno Portas, *Ibidem*.

378 Nuno Portas, *Ibidem*.

379 Nuno Portas, *Idem*, p.32

“meta-projecto” ou de um “meta-programa”³⁸⁰ significa a fixação dessa sintaxe como instrumento que permite a avaliação e resposta dos casos em questão, antes ainda, ou para lá, das preocupações formais convencionalmente arquitectónicas.³⁸¹

Em qualquer dos casos, a *démarche* de inspiração “estruturalista” de Portas é acompanhada pela refutação clara de qualquer fundamento demiúrgico na acção do arquitecto ou possibilidade redentora por efeito da arquitectura. Isto mesmo é deixado claro na referência a Chombart de Lauwe (1913-1998) que Portas identifica como tendo posto em causa “o problema da legitimidade do arquitecto impor um estilo de vida, por progressista que fosse o seu projecto social.”³⁸² Embora o título do livro tenha ressonâncias *rossianas*, os seus conteúdos são diversos. O que interessa a Portas é o “processo”, e não a *poética* da forma e muito menos a autobiografia do arquitecto.

Em todo o caso, ao longo dos anos 60, a cidade é um ponto de encontro multidisciplinar (sociológico, urbanístico, político, arquitectónico), por referência à crítica do “urbanismo moderno”. A sociologia demonstra e converge face às insuficiências que os arquitectos tinham já interiorizado, desde o pós-guerra. A “urbanidade” surge como uma condição de cidadania que já não se traça em termos puramente locais ou globais; as novas culturas urbanas indiciam novas formas de identidade e expressão individual ou colectiva.

A inquirição de elementos reconhecíveis da cidade como possessões colectivas, define, em particular, *A Imagem da Cidade* de Kevin Lynch, sinalizando o reencontro com uma afectividade que se tinha desvanecido na abolição da “*rue-corridor*”. Isto mesmo é anotado por José-Augusto França (1922), em 1968 – Le Corbusier “não era especialmente sensível aos valores históricos, *valores de museu*, como lhes chamava”³⁸³ – introduzindo uma referência pouco corrente em Portugal a *A Imagem da Cidade*: “qualquer cidade produz uma imagem mental de que K. Lynch se ocupou em páginas

380 Nuno Portas, *Idem*, p.33

381 Como afirma Nuno Portas, referindo o plano para a “capital”: “exemplos gráficos (...) tão obviamente errados no método formalista (*finitas* e estáticas composições escolares há muito passadas) e na comunicação perigosa (maqueta e perspectivas)”. Cf. Nuno Portas, *Idem*, pp.77-78. E ainda: “Pre vemos que a importância metodológica da cidade-território (...) estará numa verdadeira estratégia de intimação ao abandono de intenções monumentalistas.”; *Idem*, p.80. Verifique-se ainda o exemplo que Portas expõe, citando Manfredo Tafuri, das “posições pragmáticas” substanciadas na “malha regular” como “suporte flexível” das cidades norte-americanas do século XVIII – onde os “valores semânticos das arquitectura são livres” – evidenciando o “sucesso histórico destes primitivos esquemas norte-americanos” face “à inoperância do sistema continuo (...) sistema formal único (...) do racionalismo e constantemente negado pela própria natureza de uma *praxis*.”; *Idem*, pp.100-101. Esta reflexão antecipa a perspectiva de Rem Koolhaas em *Delirious New York* (1978).

382 Nuno Portas, *Idem*, p.137

383 José-Augusto França, “A cidade e as suas imagens”, *Arquitectura*, 104, Julho-Agosto 1968, p.146

hoje célebres. Poder-se-ia porém levar mais longe este conceito de imagem atribuindo-lhe um significado e papel mais profundos.”³⁸⁴ Nesse caso, a “imagem” poderia “traduzir mecanismos psico-sensoriais e psico-sociológicos na relação cidade-habitante.”³⁸⁵

The Death and Life of Great American Cities, de Jane Jacobs, faz a apologia da cidade “olhos nos olhos”, perante a desintegração do sentido tradicional de “vizinhança” que os blocos e parques da cidade moderna fomentam. Na AR escreve-se em 1963 que o livro “é um must para quem acredita que as consequências urbanas desses estranhos parceiros Ebenezer Howard e Le Corbusier são o resultado do diabo.”³⁸⁶ A perspectiva é a do utente da cidade (como depois será a do consumidor), denunciando, em aspectos comuns e concretos, as diferenças vivenciais entre a cidade existente e a cidade planeada, dedo acusatório que depois Tom Wolfe apontará directamente aos mestres do Movimento Moderno.³⁸⁷

Noutro plano, são também desenvolvidos, neste período, modelos experimentais de participação e de edificação, no quadro dos prementes problemas de habitação que ocorrem em países subdesenvolvidos. As experiências de Hassan Fathy (1900-1989) e as pesquisas de Charles Abrams (1902-1970) que José António Bandeirinha tratou no âmbito da sua análise do processo SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local)³⁸⁸ implicam um reconhecimento de uma importante alteração de paradigma: “a tendência para considerar os destinatários da arquitectura na sua especificidade sociológica, quer individual, quer em grupo, tem vindo a desenvolver-se desde o pós-guerra, como contraposição à ideia moderna de homem novo, padronizado sob o ponto de vista físico e social.”³⁸⁹

Mas se a crítica ao planeamento racionalista se fundamenta na necessidade de reencontrar uma afectividade no uso da cidade, como é o caso em Lynch e Jacobs, no final dos anos 60 é num plano abertamente político e ideológico que Henri Lefebvre (1901-1991)

384 José-Augusto França, *Ibidem*.

385 José-Augusto França, *Idem*, p.147. A perspectiva que adopta, numa incisiva crítica aos urbanistas “artilheiros”, inscreve-se nas preocupações do “estruturalismo”: “Cada cidade é constituída por sistemas de signos complexos, submetidos a uma morfologia e a uma sintaxe arquitectónica mas também a uma semântica que o urbanismo deve garantir. (...) O desconhecimento ou a negação do passado é um sintoma muito grave de crise semântica dentro da vida da urbe.”; *Idem*, p.146

386 Ivor de Wolfe, “The Death and Life of Great American Citizens”, *The Architectural Review*, 792, February 1963, p.91

387 Cf. Tom Wolfe, *From Bauhaus to our House*, London: Picador, 1993 [1981]

388 Cf. José António Bandeirinha, 2001, pp.25-27

389 José António Bandeirinha, *Idem*, p. 27

reclama o Direito à cidade.³⁹⁰ Para Lefebvre, na cidade capitalista o “valor de troca” sobrepõe-se ao “valor do uso”³⁹¹, e portanto aquilo que devia ser usufruto colectivo é tratado como mercadoria. Nesse sentido, a cidade, entendida como configuração das corporações e das instituições que delimitam, de cima para baixo, a apropriação livre e o uso, é o necessário palco da revolução.³⁹² A contra-cultura no plano urbano significa encontrar novos usos no existente, dilatar os espaços de estar, des-institucionalizar o usufruto da cidade.³⁹³ O “Direito à Cidade”, que depois desce às ruas no Maio de 68, visa a criação de uma nova estrutura social que começa por recusar a forma da cidade. Quando a sociedade capitalista se apropria do racionalismo e o adapta à sua própria racionalidade, a forma da cidade que a contra-cultura recusa é a própria arquitectura moderna.

390 Cf. Henri Lefebvre, “The Right to the city” (1968); *Writings on Cities*, Part II, Oxford, UK; Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1999 [Primeira tradução inglesa 1996]

391 Cf. Nuno Portas, *Op. Cit.*, 2007 [1969], p.138

392 Cf. José António Bandeirinha, *Op. Cit.*, 2001, pp.45-47

393 Cf. Nuno Portas, 2007 [1969], pp.138-140

1.3.2

Os Archigram e o visionarismo sem utopia: a distante aventura espacial

Paralelamente às vias científicas da matemática, da sociologia e do debate ideológico, a arquitectura deixa-se também seduzir pela tecnologia como possibilidade de emancipação do homem comum. Aos “métodos de projecto” e à sociologia política de Lefebvre, contrapõe-se a apologia da revolução tecnológica como fenómeno doméstico, popular, transformada em objecto de desejo pela BD e pela “ficção científica”. À emancipação revolucionária contrapõe-se a emancipação do consumidor, e floresce uma cultura liberal, abertamente consumista. Como escreve Peter Cook (1937) dos Archigram: o homem “deve projectar-se a si mesmo no sentido de um modo de vida que lhe dê possibilidades reais como consumidor. Queremos ver os nossos objectos convertidos em objectos de consumo.”³⁹⁴

No seio da democracia liberal, o arquitecto é um mediador das novas possibilidades tecnológicas, como diz Warren Chalk (1927-1987), outro membro dos Archigram: “Toda a gente na comunidade tem instintos criativos latentes e o nosso papel é direccioná-los eventualmente para algum lado tangível e aceitável.”³⁹⁵ As novas tecnologias permitem a interacção, a apropriação do-it-yourself, e a diminuição do espaço entre a elite e o “homem da rua” – ou entre propostas “modernas” e o senso comum. A ideia de uma correspondência – e até de uma troca de lugares – entre o artista e o público, esta empatia que Warren Chalk descreve citando o exemplo da música pop³⁹⁶ é já um motivo da pós-modernidade. Enquanto a leitura neo-marxista de Lefebvre aponta para a alienação que as corporações promovem, os visionários pop preferem confiar na imaginação

394 Peter Cook, “Algumas notas sobre o síndrome Archigram”, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Op. Cit.*, 1999, p.354

395 Warren Chalk, “Housing as a consumer product”, *Archigram*, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972], p.17

396 “O sucesso da música pop resulta, até certo ponto, da importância da participação da audiência. (...) Os grupos pop estão eles próprios próximos da audiência, nas roupas e hábitos, e também na destreza musical. Estando a transformar-se numa vasta indústria depende da sua capacidade de aguentar o ritmo do gosto do consumidor.” Warren Chalk, *Ibidem*.

das pessoas (dos consumidores): “o Plug-in Capsule (...) é desenhado de acordo com os requisitos do consumidor. (...) Um produto de consumo melhor (...) e diferente da habitação tradicional, mais ligado ao desenho de carros e de frigoríficos do que em competição directa com a tradição.”³⁹⁷

Os Archigram são um grupo de arquitectos³⁹⁸ cuja actividade foi marcada pela publicação entre 1961 e 1974³⁹⁹ de nove revistas que propagaram o imaginário de um mundo efabulado através de uma arquitectura-tecno-pop. Trata-se, por um lado, da herança da tradição tecnológica inglesa que remonta às experiências da arquitectura de vidro de Joseph Paxton (1801-1865), e por outro, à experimentação pop que o Independent Group levou a cabo nos anos 50, e a que já fizemos referência. A tecnologia da “Segunda Era da Máquina”, para citar novamente Banham, é *user friendly*, não reveste do drama da industrialização que inspirou Engels e o seu manifesto de 1845 (Condition of the Working Class in England in 1844). Na verdade, começa na cozinha, viaja com o automóvel e segue para o espaço.

Em 1967, Peter Cook explica que o Archigram – um telegrama arquitectónico – não é uma revista no sentido tradicional mas “algo que podia explodir sobre os oprimidos ateliers londrinos”⁴⁰⁰, propondo uma imagem onde conflui a cultura pop com a valorização da tecnologia emergente: “O almoço embalado e congelado é mais importante que Palladio. É mais básico, expressa uma necessidade humana e é o símbolo de uma interpretação eficiente dessa necessidade que otimiza a tecnologia e a economia disponíveis.”⁴⁰¹

Apesar da aura tecnológica, os Archigram são no entanto um grupo que funciona artesanalmente, como conta Banham: A casa dos Cooks foi o escritório da “organização”, durante algum tempo e, no conjunto, os trabalhos eram feitos “pelas suas próprias mãos, nos tempos fora do trabalho e na privacidade das suas próprias casas, pelo puro prazer de os fazer.”⁴⁰² Quanto à “teoria”, Banham é claro: “os Archigram são curtos em teoria e pródigos em desenho e craft. Estão no negócio das imagens e foram abençoados com o poder de criar algumas das mais sedutoras imagens do nosso tempo.”⁴⁰³

397 Warren Chalk, *Ibidem*.

398 Peter Cook (1936); Warren Chalk (1927-1987), Dennis Crompton (1935) David Greene (1937), Ron Herron (1937) e Michael Webb (1937).

399 Entre 1961 e 1970 foram publicados nove números da revista. Em 1974 saiu o 9½. Cf. Michael Webb, “Boys at Heart”, *Archigram, Op. Cit.*, p.2

400 Peter Cook, “Algumas notas sobre o síndrome Archigram”, *Op. Cit.*, p.352

401 Peter Cook, *Idem*, p.353

402 Peter Reyner Banham, “A comment from Peter Reyner Banham”, *Archigram, Op. Cit.*, p.5

403 Peter Reyner Banham, *Ibidem*.

Archigram, 1999 (capa)
“A coment from”, Peter Reyner Banham
Archigram, 1999, p.5



Essa capacidade de criar imagens decorre da adesão à cultura dos mass media, seguindo a humanização da tecnologia (e o seu reverso, a tecnologização do corpo) que a BD, o cinema, a “ficção científica”, transformam em algo verosímil, popular e partilhável.⁴⁰⁴ Se Le Corbusier desenhava o automóvel como parte integrante da planta térrea da Villa Savoye, Cook convida o carro para dentro de casa: “O automóvel eléctrico de 2x1,30 m pode transformar-se num serviço que chegue à porta de uma vivenda – ou de um edifício de 30 pisos –, mas pode mesmo converter-se numa unidade da mesma casa.”⁴⁰⁵ O edifício Archigram pode metamorfosear-se numa máquina que é um animal: “os elementos insufláveis e hidráulicos e os motores eléctricos de baixo custo permitem obter edifícios animais que podem crescer.”⁴⁰⁶ Cook concorda com Alexander que “uma cidade não é uma árvore” para refutar a tradição euclidiana modernista: “é uma coincidência que a Plug-in City, os esquemas de Friedman e o desenho helicoidal japonês estejam mais relacionados com as opções que oferecem as cápsulas polivalentes e as tramas diagonais do que com a ideia de encarcerar [estas realizações] em caixas chatas e definidas?”⁴⁰⁷

De modo distinto, Warren Chalk coloca os Archigram no seguimento de experiências anteriores que visaram a utilização da tecnologia para fins arquitectónicos: “é claro que a ideia de fogos construídos a partir de componentes produzidos em série não é novo. Conhecemos os esforços de Le Corbusier em colaboração com Prouvé (...), da Casa Dymaxion de Buckminster Fuller (...), da Casa do Futuro dos Smithsons (...), dos Metabolistas.”⁴⁰⁸

404 Como afirma Warren Chalk: “No mundo da ficção científica procuramos informação profética sobre redes geodésicas, tubos pneumáticos, cúpulas de plástico e bolhas”, “Housing as a consumer product”, *Op. Cit.*, p.17

405 Peter Cook, “Algumas notas sobre o síndrome Archigram”, *Op. Cit.*, p.354

406 Peter Cook, *Idem*, p.355

407 Peter Cook, *Ibidem*.

408 Warren Chalk, “Housing as a consumer product”, *Op. Cit.*, p.17

Os “Metabolistas” apareceram pela primeira vez, depois de dois anos de preparação, no World Design Conference, que ocorreu em Tokyo em 1960. Na sua declaração, “Metabolismo 1960 – a Proposal for a New Urbanism”⁴⁰⁹, remetem para a perpétua mutação da natureza, plasmando a diferença da cultura japonesa como contribuição para o mundo moderno: “Vemos a sociedade humana como um processo vital, um desenvolvimento contínuo do átomo para a nébula. A razão porque usamos a palavra biológica metabolismo é porque acreditamos que a tecnologia e o design devem denotar uma vitalidade humana.”⁴¹⁰ O conceito “metabolista” quer traduzir modernamente a naturalidade das relações entre a tecnologia e o homem que a cultura japonesa veicula, como escreve Kurokawa: “acreditamos que a tecnologia é uma extensão da humanidade (...) em contraste com a crença ocidental que a modernização é a repetição de um conflito entre a tecnologia e a humanidade.”⁴¹¹

O visionarismo megaestrutural, mais tarde recuperada por Banham com uma vertente historiográfica⁴¹², é um tema diversas vezes retomado neste período pela AR, AD, e também pela AA. Em 1965, a AA publica “uma cidade espacial” de Arata Isozaki (1931)⁴¹³ e trabalhos dos Archigram enquadrados segundo a pertinente pergunta: “Arquitectura-ficção ou anti-arquitectura?”⁴¹⁴ Descrevendo a proposta da Plug-in City como uma “negação da arquitectura dos arquitectos”, avança que “é inútil chamar-lhes utópicos, irrealizáveis ou absurdos” pois “não se tratam de repostas concretas mas mais da manifestação de uma violenta recusa.”⁴¹⁵

Já em 1964, a AD tinha publicado um dossier sobre o “Metabolismo”⁴¹⁶, sintetizando as propostas dos diversos protagonistas e fazendo ressaltar a conexão com a tradição como hipótese de rejuvenescimento moderno, numa abordagem que se enquadra no debate dos

409 Os arquitectos que participaram na publicação foram Kiyonari Kikutake, Fumihiko Maki, Masato Otaka, Kurokawa, Kiyoshi Awazu. Cf. Kisho Kurokawa, *Metabolism in architecture*, London: Studio Vista, 1977, p.27

410 Kisho Kurokawa, *Ibidem*.

411 Kisho Kurokawa, *Ibidem*.

412 Cf. Reyner Banham, *Megaestruturasm, Futuro urbano del pasado recente*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001 [1976]

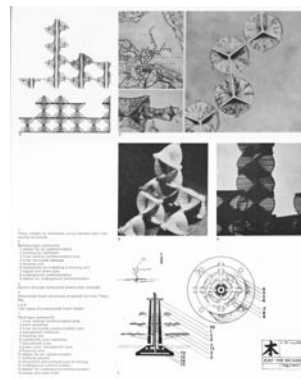
413 Cf. Arata Isozaki, “Projet pour une Ville Spatiale, Japon“, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 117, Novembre 1964/Janvier 1965, p. XXV

414 A.P., “Architecture-Fiction ou anti-architecture?“, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 117, Novembre 1964/Janvier 1965, p. XLIII

415 A.P., *Ibidem*.

416 Cf. “The Metabolists of Japan“, *Architectural Design*, 10, October 1964, pp. 510-524. Neste dossier é apresentando o trabalho de (Kisho) Noriaki Kurokawa, Akui and Nozawa, Kikutake, Maki e Ohtaka, Kawazoe, Kenzo Tange e Arata Isozaki.

“Tokyo’s unofficial future: dream planning”, Noriaki Kurokawa
Architectural Design, 10, 1964, p.497



últimos CIAM e na emergência do Team 10. A casa japonesa, a sua “flexibilidade e a mutabilidade”, “possui todas as qualidades que procuramos na arquitectura moderna”⁴¹⁷; a expressão violenta da natureza no Japão leva a uma apologia da mutação continuada que é o mote dos metabolistas.⁴¹⁸ A obra de Kurokawa é analisada segundo a “abolição da antítese cidade-aldeia”: o conceito de Cluster, entendido como “uma forma especial de associação humana”, é adaptado a uma estratégia metabolista, o que implica uma “estratificação vertical em vez de desenvolvimento puramente horizontal.”⁴¹⁹ O desafio central é a realização de projectos para um grande número de pessoas, assegurando a necessária “mobilidade”, o que conduz a soluções estruturais que são a síntese da abordagem metabolista. Kurokawa “aplica um sistema de metabolic traffic cycles horizontalmente”, desenvolvidos “certamente, durante a sua colaboração com Tange para o plano de Tóquio”. Ao serem “vistos verticalmente, este sistema de ciclos metabólicos toma a forma de torres helicoidais.”⁴²⁰

Três anos depois, em 1967, a mesma AD pergunta “Whatever happened to Metabolism?”, com a correspondente crítica: “O grupo não se metabolizou como era esperado. (...) Apesar dos protestos dos Metabolistas não é preciso muito conhecimento estrutural para perceber que as suas estruturas não metabolizam. Não mudam ou flutuam e acima de tudo, não sugerem ou encorajam ou simbolizam mudança.”⁴²¹

417 Günter Nitschke, “The Metabolists of Japan“, *Architectural Design*, 10, October 1964, p.509

418 “A Natureza no Japão tende (...) para a mudança e transformação perpétuas. Por essa razão, um grupo de arquitectos e planeadores que entende a sociedade humana como um processo vivo e que propõe um desenvolvimento *metabolista* da nossa sociedade através dos seus projectos chamam-se a si próprios *metabolistas* (mudança, mutação, revolução, transformação em ciclos).”; Günter Nitschke, *Ibidem*.

419 Günter Nitschke, “Noriaki Kurokawa”; “Metabolists of Japan“, *Architectural Design*, 10, October 1964, p.510

420 Günter Nitschke, *Idem*, p.512

421 Mike Jérôme, “Whatever happened to the Metabolists?“, *Architectural Design*, 5, May 1967, p.208.

É interessante ainda ter em conta o comentário de Arata Isozaki, comparando os Metabolistas com os Archigram: “A razão porque dou mais valor ao trabalho dos Archigram perante outros que nos últimos 10 anos tentaram desmatelar o aparato da Arquitectura Moderna é que teve um carácter consistentemente contra-

“2000+”
Architectural Design, 2, 1967 (capa)



A especulação sobre o “futuro” permanece, no entanto, central neste período.⁴²² Em 1967, a AD publica dois números dedicados a esta matéria.⁴²³ O primeiro propõe um dossier que inclui artigos sobre “cápsulas”, “veículos espaciais”, “vida no espaço”, “computadores” e “a revolução da comunicação”. O texto de apresentação sublinha a necessidade de comunicar mais a “ideia de inovação tecnológica a uma arquitectura ainda muito marcada pelas Belas Artes”, descrevendo a emergência da “aldeia global”: “Filhos de esquimós que nunca viram veículos com rodas conseguem identificar os tipos de aviões que os sobrevoam. (...) os jovens Dyaks (...) da selva equatorial de Borneo ouvem os Beatles.”⁴²⁴ Buckminster Fuller escreve sobre o “ano 2000” dando conta da dificuldade de prever o futuro: nos próximos 35 anos, “o mundo vai mudar mais do que em qualquer época da história do homem na terra.”⁴²⁵

No número seguinte, a AD publica o Habitat ’67 de Moshe Safdie (1938)⁴²⁶, um projecto que atravessa o imaginário desses anos, entretanto em construção, numa versão reduzida, em Montreal: “O Habitat é visto como um progresso inseparável entre a industrialização

cultura (...) demonstrando a possibilidade de uma subcultura independente. Os Metabolistas (...) não tinham esta perspectiva (...) e foram manipulados pelos interesses dos governos”. “A comment from Arata Isozaki”, *Archigram, Op. Cit.*, p.4

422 No mesmo número da AD, em 1966, que integra artigos sobre o futuro – a Expo’ 67, o Living Pod, de David Greene, e o “Drive-in living” de Michael Webb –, Kenneth Frampton escreve sobre El Lissitzky com o artigo “The work of El Lissitzky”, *Architectural Design*, 11, November 1966, pp. 564-566. Refira-se a conexão entre o futurismo russo e o futurismo dos anos 60, que marcará uma certa cultura arquitectónica que emerge nos anos 80. Em 1968, a AA publica um número dedicado às “Universidades”, como referências recorrentes a temas do “futuro”: o pavilhão da França para Osaka 1970; estruturas insufláveis, habitação insuflável; móveis de papel; exposição do grupo Utopia em Paris. Cf. “Universities”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 137, Avril-Mai 1968

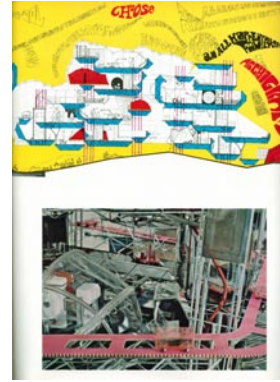
423 Cf. “2000 +” *Architectural Design*, 2, February 1967; e *Architectural Design*, 3, March 1967 com matérias sobre Safdie e David, Barott, Boulva (Habitat’ 67, Montreal) e Archigram Group, (Living 1990).

424 Editorial, “2000+”, *Architectural Design*, 2, February 1967, p.64

425 R. Buckminster Fuller, “The year 2000”, *Architectural Design*, 2, February 1967, p.62

426 Cf. “Habitat’ 67, Montréal”, *Architectural Design*, 3, Volume XXXVII, March 1967, pp.111-119.

Na AA 119 de 1965 tinha sido publicado em detalhe o projecto Habitat’ 67, Montreal. Cf. “Évolution ou révolution?”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 119, Mars 1965, pp.97-99



da construção e a vivência da cidade (...) e se um falhar, falham ambos.”⁴²⁷ Ainda em 1967, a AD publica o projecto dos Archigram para a Paris Biennale, cujo tema é a “boa vida”, no sentido de conforto e glamour tecnológico. O projecto da casa apresentado visa garantir o máximo de liberdade individual e o espaço é entendido como modelação do estado de espírito do utente, num pressuposto de conforto já muito distante dos termos colocados pela arquitectura moderna.⁴²⁸

Em Portugal, o interesse por este *visionarismo sem utopia*, faz capa da *Arquitectura* em 1967. A revista dá conta da importância do fenómeno, por via espanhola⁴²⁹ e a nota editorial é entusiástica: “Encarados inicialmente com ironia e cepticismo são agora objecto de estudo (e apreensão...) em quase toda a parte.”⁴³⁰ F. G. Quintana critica as tentativas da “revisão” como inconsequentes – “durante quase meio século vivemos deles e hoje a situação prolonga-se agonicamente num caos cada vez maior” –, afirmando que os Archigram estão mais próximos do “público que utiliza a arquitectura muito mais concretamente que todas as sofisticadas e estereis ideias postas em prática pelos chamados continuadores do Movimento Moderno.”⁴³¹ Citando Peter Cook: “*estamos fartos de belas proporções e de tudo o resto*”, acrescenta: “temos que descobrir por isso algo de novo, radicalmente diferente, que incorporando todos os elementos que o progresso técnico proporcionou, solucione de uma maneira positiva tão complexos (...)”

427 Alexander Pike, “Habitat’ 67”, Montreal, *Architectural Design*, 3, March 1967, p.113

428 Peter Cook, “Control-and-choice Living, Archigram Group”, *Architectural Design*, 10, October 1967, pp.476-479. Nos desenhos constam os slogans: “choose”; “enclosures”; “control”; “love”; “freedom”; “change of mood”; “change of need”; “change of personality”; “change of place”; “metamorphosis”.

429 Nota editorial da *Arquitectura*: “A *Hogar y arquitectura* (...) dedica quase inteiramente o seu último número (Setembro-Outubro 1967) ao movimento Archigram” incluindo “um artigo de Reyner Banham e uma copiosa documentação dos 7 números de Archigram até agora aparecidos.” Cf. “Archigram e o mundo do futuro”, *Arquitectura*, 99, Setembro-Outubro 1967, p.186

430 Nota Editorial da *Arquitectura*, *Ibidem*.

431 F. G. Quintana, “Archigram e o mundo do futuro”, *Arquitectura*, 99, Setembro-Outubro 1967, p.186

“Archigram”
Arquitectura, 99, 1967 (capa)



problemas.”⁴³² Entre 1967 e 1968, já com Nuno Portas menos presente, a *Arquitectura* vai dando sinal da febre *futurista* na secção “Arquitectura no Mundo”: “Uma casa Pneumática” (*Domus*, 457); “O Centro de Comunicações de Yamanashi e o Bairro se Tsukiji, Dois projectos de Tange”; “Pavilhão itinerante”⁴³³; “Ainda Tange”⁴³⁴; “Lirismo e formalismo de Hans Hollein”, é um pequeno artigo que remete já para elementos que definirão a discussão no final dos anos 70.⁴³⁵

Esta curva de entusiasmo *tecno-visionário* começa a esmorecer no início da nova década e a *Arquitectura* reflecte isso. Em “O futuro da arquitectura”, Dennis Sharp coloca questões numa perspectiva culturalista, reflectindo preocupações ecológicas e criticando o remanescente “interesse pela máquina e pela estética futurista”: “Não tem qualquer interesse para o homem (...) a insistência em concepções baseadas nas fantasias tecnológicas das viagens espaciais. (...) Os planos a longo prazo são um fracasso absoluto.”⁴³⁶ No mesmo sentido, a *Binário* publica um artigo de Geoffrey Broadbent, “A arquitectura no futuro”, que põe também em causa as arquitecturas *visionárias* apontando o irrealismo das suas propostas: “olhando para os complexos mecanismos de que dispõe a tecnologia (...) espera-se que um dia os edifícios apresentem a mesma complexidade”. Mas “na maior parte da superfície da Terra as condições não são afinal

432 F. G. Quintana, *Ibidem*.

433 “Arquitectura no Mundo”, *Arquitectura*, 100, Novembro-Dezembro 1967 pp.228-230

434 “Arquitectura no mundo”, *Arquitectura*, 103, Maio-Junho 1968, p.92

435 “O movimento austríaco (...) tem sido objecto de numerosos ataques, sobretudo pelo seu fundamento teórico e pela ambiguidade das suas propostas. Mas o lirismo que põe nas suas formas geométricas, emblemáticas até, traduzem uma notável capacidade de imaginação e uma força expressiva que atesta os aspectos formais mais imediatos do nosso tempo.”; Cf. “Lirismo e formalismo de Hans Hollein”, *Arquitectura*, 103, *Op.Cit.*, p. 93

436 Dennis Sharp, “O futuro da arquitectura”, *Arquitectura*, 114, Março-Abril 1970, p.63. Sharp estabelece um fio condutor na relação com a “estética da máquina” entre o *brutalismo* e os futuristas dos anos 60: “Ao contrário da fase Alloway/Paolozzi/Smithsons/Banham, os novos grupos (em especial, *Archigram*) não estão interessados em procurar sentidos literários em objectos inanimados, nem com noções de espaço e o traçado dos edifícios; continua a existir porém, o interesse pela *máquina estética* futurista.”; *Ibidem*.

“Arquitectura no Mundo”
Arquitectura, 100, 1967 p.228



tão extremas – esta complexidade não é justificada (...) Os argumentos futuristas caem por terra ao nível das relações entre as pessoas.”⁴³⁷ Cruzando referências a Cedric Price⁴³⁸, Broadbent critica os Archigram pelo distanciamento face ao “homem comum” e aos seus anseios: “A *Plug-in City* do grupo Archigram (1964) baseia-se na visão de Sant’ Elia, na tecnologia de Fuller e no moderno pensamento cibernético para conceber um meio ambiente variável, que parece ignorar um grande número de factores relativos à percepção, experiência e estabilidade emocional humanas.”⁴³⁹ No final da década de 70, “o homem comum e os seus anseios” serão a matriz do discurso pós-modernista. Ainda em 1970, Luiz Cunha (1933), arquitecto cujo percurso sedimentará um tradicionalismo ecléctico que analisaremos, publica na *Binário* “O homem e a cidade no ano 2000” onde também critica as “megaestruturas”; por não terem “qualquer relação com as cidade existentes” e pela sua natureza tecnológica: “a construção das células” é “inspirada na indústria automóvel ou aeronáutica e passa em silêncio das técnicas correntes.”⁴⁴⁰ Luiz Cunha vê no princípio megaestrutural um obstáculo à diversidade e um insuperável constrangimento na forma de habitar: “se aspirarmos à construção de uma sociedade cada vez mais democrática, (...) o princípio das megaestruturas (...) não parece estar apto a corresponder à variedade de gostos, de exigências e de situações que caracterizam uma verdadeira comunidade de seres humanos.” Luiz Cunha reivindica

437 Geoffrey Broadbent, “A arquitectura no futuro”, *Binário*, 146, Novembro 1970, p.182

438 Broadbent refere em particular o Fun Palace: a ideia que “a utilização que o cliente dá ao seu edifício mudará quando realmente o ocupar” levou a “ideias engenhosas como o *palácio da alegria* de Cedric Price (um edifício para se transformar de 24 em 24 horas).” Geoffrey Broadbent, *Idem*, p.184

439 Geoffrey Broadbent, “A arquitectura no futuro”, *Binário* 146, Novembro 1970, p.184. E ainda: “As páginas dos primeiros Archigram estão cheias de tais engenhos [sistemas de transporte]. Mas eles nunca põem a questão básica que é saber porque é que as pessoas querem viajar.”; *Idem*, p.183

440 Luiz Cunha, “Reflexões sobre as megaestruturas urbanísticas e a arquitectura celular”, *Binário*, 147, Dezembro 1970, p.264. Trata-se de uma comunicação que Luiz Cunha apresentou ao Congresso da Federação Europeia da Cultura, em Roterdão, Maio de 1970

“uma liberdade mais ampla do que a da escolha de um alvéolo para cada célula.”⁴⁴¹ Defendendo, nesse sentido, a reinvenção das tipologias tradicionais, num pós-modernismo *avant la lettre*: “há um grande esforço a realizar para se encontrarem os meios de construir o correspondente espacial das ruas, das praças e, enfim, dos diversos espaços vazios documentados pelas nossas cidades antigas.”⁴⁴² Luiz Cunha introduz já aqui a mudança notória de discurso arquitectónico que ocorrerá alguns anos mais tarde, em favor de um senso comum de feição anti-vanguardista: “Embora os grupos sociais que aspiram à mobilidade (...) tendam a aumentar, eles nunca deixarão de ser uma minoria. (...) A maior parte da população procurará criar uma certa estabilidade social em relação com espaços definidos e característicos.”⁴⁴³

Como já sinalizamos, em “A Cidade como Arquitectura”, Nuno Portas critica o visionarismo tecnológico “dos Archigram ao Metabolismo”, sublinhando substantivas diferenças políticas face às propostas do Movimento Moderno: estas denotavam “uma vontade duramente experienciada de vida colectiva (e não numa imagerie de vanguarda).”⁴⁴⁴ A formulação da utopia na arquitectura moderna decorria de um projecto de transformação da sociedade que aqui não ocorre: os visionários são mais “contra o processo de edificação convencional (...) do que contra a tendência dominante do establishment”, limitando-se “a hiperbolizar tendências descortináveis nas sociedades de abundância e a estabelecer hipóteses sobre necessidades, levando naturalmente ao domínio mítico algumas delas, nomeadamente as que conotam mudança e mobilidade.”⁴⁴⁵ Portas percebe que depois da crítica ao racionalismo ter posto em causa o formalismo da arquitectura moderna, agora o que está em questão é a sua matriz ética: “nem sombra, portanto, de contestação ou tensão moral versus o homem unidimensional ou a sociedade burocrática de consumo dirigido”⁴⁴⁶, restando apenas um “importante e contínuo experiencialismo tecnológico formal no grupo de acção britânico” ou “as desencantadas esculturas maquinistas de Hans Hollein.”⁴⁴⁷

Fazendo referência a Banham – que “tinha antecipado (...) processos de controle

441 Luiz Cunha, *Ibidem*.

442 Luiz Cunha, *Ibidem*.

443 Luiz Cunha, *Idem*, pp.264-265

444 Nuno Portas, *Op. Cit.*, 2007 [1969], p.154. “O indefectível optimismo” destas propostas revela-se, segundo Portas, “vestindo com excessiva superficialidade algumas intuições profundas de McLuhan.”; *Idem*, p.156

445 Nuno Portas, *Idem*, p.154

446 Nuno Portas, *Ibidem*.

447 Nuno Portas, *Idem*, p.155

artificial do ambiente” –, Portas dá conta que a “redução da arquitectura à ergonomia” implica uma mudança profunda do fenómeno arquitectónico, desde logo, a “total ausência do sentido de espaço arquitectural como estrutura, forma e significação.”⁴⁴⁸ E, na prática, o fim daquilo que tinha vindo a defender: a “morfologia urbana (...) como categoria da significação e identificação colectiva.”⁴⁴⁹ Por isso, contra-ataca: “Não são estes aspectos de ficção científica que nos impressionam, até porque a mais importante ficção científica se tem aplicado a levar ao absurdo (...) as tendências mais insidiosas da sociedade contemporânea.”⁴⁵⁰

Mais tarde, Alexandre Alves Costa sintetizará a diferença portuguesa referindo-se ironicamente ao “grupo Archigram e o seu não dissimulado entusiasmo pelas potencialidades implícitas nas calculadoras electrónicas.”⁴⁵¹ Enunciando o realismo que, por obrigação e por temperamento, a arquitectura portuguesa, e particularmente a do Porto, se obrigou a aprofundar: “evitamos a sua irónica nostalgia do futuro e tentamos, percorrendo outros caminhos e sem ironia, os novos métodos de desenho, utilizar até os computadores, nunca perdendo a relação com o real que afinal nos recuperou quando carrancudos estávamos ficando. Fomos sensíveis aos gostos da angry generation, ao teatro de Osborne ou ao cinema de Lester, à música dos Beatles.”⁴⁵²

Nos anos 70, o visionarismo de um futuro em versão tecno-pop passa à história. A cultura que se está a forjar retira dessa experiência a “imaginação” e o “inclusivismo” mas refuta a falta de senso comum e a pouca praticabilidade. Da abordagem científica fixa essencialmente as lições da semiótica, que permitirão entender a arquitectura como uma “linguagem” que “comunica”, sendo necessário “comunicar”; e ainda a perspectiva sociológica que dá ao utente uma última palavra agora também na pele do “consumidor”. No final dos anos 70, é a arte e não a ciência (na perspectiva metodológica ou na deriva ficcional) que ocupa o altar dos arquitectos.

448 Nuno Portas, *Ibidem*.

449 Nuno Portas, *Ibidem*.

450 Nuno Portas, *Ibidem*.

451 Alexandre Alves Costa, *Op. Cit.*, 1982, p.95

452 Alexandre Alves Costa, *Ibidem*.

1.3.3

Disseminação de abordagens na viragem para os anos 70

As abordagens anteriormente analisadas, científicas ou motivadas pela “ficção científica”, sendo determinantes da cultura arquitectónica dos anos 60, têm reflexos limitados em Portugal. Assinalamos já o trabalho de Nuno Portas no LNEC e ao doutoramento de Mário Krüger em Cambridge. Acrescentamos ainda a contribuição de António Reis Cabrita (1942) em Chelas (com Gonçalo Byrne, “Pantera Cor de Rosa” 1971-1975)⁴⁵³, como exemplo da adaptação das teorias científicas à prática de projecto. Das ciências exactas para as ciências sociais, o SAAL pode ser entendido como reflexo da cultura política que Henri Lefebvre veicula, como já mencionámos. Por outro lado, a experimentação visionária não tem reflexo significativo em Portugal, a não ser no domínio do comentário crítico que sinalizámos. No entanto, ambas as movimentações têm consequências, posteriormente; é contra a abordagem científica, entretanto transformada em expediente burocrático, e contra a desintegração da arquitectura noutras disciplinas que, particularmente em Lisboa, se assistirá, no final dos anos 70, à re-emergência da arquitectura como arte. Embora algumas conquistas se mantenham – a activação de uma “imaginação” fantástica no projecto; a importância da perspectiva do utente; o entendimento da arquitectura como uma linguagem –, a cultura arquitectónica na passagem dos anos 70 para os 80 refuta o lado determinista e anti-artístico da abordagem científica e o lado futurista da experiência visionária, permanecendo com aquilo que realisticamente pode integrar o projecto no quadro de uma condição de pós-modernidade.

Para lá das experiências que radicalizam o projecto no sentido de uma adopção dir-se-ia visceral da *revolução tecnológica*, os anos 60 são também atravessados por Louis Kahn, figura capaz de integrar as conquistas da arquitectura moderna na sensibilidade cultural que emerge no pós-guerra, interessada também naquilo *que não muda*, para lá daquilo que está a mudar. Kahn realiza uma improvável mediação americana entre o

453 Cf. “Conjunto habitacional de Chelas/Zona 2”, *Arquitectura*, 141, Maio de 1981, pp.20-29

moderno e a *temporalidade mediterrânica* da história da arquitectura.

E, de facto, apesar da distância e da diferença cultural, a influência de Kahn faz-se sentir na cultura arquitectónica portuguesa. Já em 1962, Portas tinha-o apresentado na *Arquitectura* como uma alternativa viável ao impasse racionalista e às derivas estilísticas italianas, sublinhando o carácter reflexivo, introspectivo e “profundo” da sua abordagem: “Para Kahn a revolta contra uma estagnação da arquitectura não vem, como noutros, de se ter subestimado a *arte nova* ou de deixar cair a actividade profissional numa repetição monótona de *clichés* – mas de se não *pensar* uma obra até ao âmago, de se não lhe procurar a *forma* de um modo estrutural e significativa.”⁴⁵⁴ Na mesma revista, a publicação de um texto de Kahn permite tomar contacto com a natureza encantatória do seu discurso.⁴⁵⁵ O tom poético substitui a proclamação de objectivos e normativas do típico discurso moderno: “abandone o *Pensar* e volte-se para o *Sentir*. (...) A realização deste fenómeno resultante da fusão do *Pensar* e do *Sentir* (...) está na origem daquilo que um objecto-pretende-ser. É o começo da *Forma*.”⁴⁵⁶ É no plano filosófico que Kahn se coloca⁴⁵⁷, inquirindo sobre os conceitos, reflectindo sobre os fundamentos⁴⁵⁸, para lá das querelas estilísticas que tomam a discussão europeia na passagem dos anos 50 para os 60. É uma sutura do tempo arquitectónico o que Kahn se propõe fazer; quando fala de uma ordem antes do desenho, refere-se àquilo *que não muda*, como a “instituição”, o desejo dos homens transformado em obra; mas viabiliza também aquilo que na arquitectura moderna foi interpretação imprescindível do que estava a mudar. Diríamos que Kahn recomeça no momento em que Le Corbusier em *Vers une Architecture* (1923) coloca os prismas geométricos face ao Coliseu e ao Panteão – para demonstrar a sua ancestralidade que agora pode ser assumida sem a mediação clássica –, e abandonando a retórica modernista permite-se abraçar tudo, e regressar ao princípio. Como dirá Hestnes Ferreira: “O Kahn defendia que a Arquitectura é *una*. Recusava essa coisa de

454 Nuno Portas, “Estrutura e Forma”, *Arquitectura*, 74, Março 1962, p.23

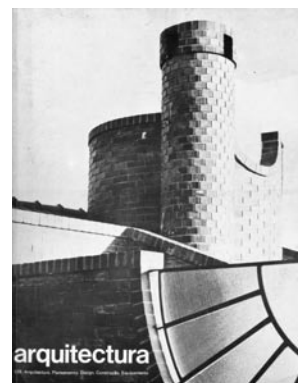
455 “Um jovem arquitecto veio ter comigo para me pôr uma questão. *Sonho com espaços cheios de maravilha. Espaços que se formam e envolvem fluidos, sem começo, sem fim, de um material contínuo branco e ouro. Assim que desenho a primeira linha no papel para o tentar captar, o sonho desvanece-se.*”; Louis Kahn, “Estrutura e Forma”, *Arquitectura*, 74, Março 1962, p.24

456 Louis Kahn, *Ibidem*.

457 Cf. Christian Norberg-Schulz, “El pensamiento de Louis I. Kahn”, *Louis I. Kahn, Idea e imagen*, 1990 [1981], pp. 9-25 Neste ensaio, Norberg-Schulz reflecte sobre a obra e discurso de Kahn à luz das aportações de Martin Heidegger.

458 “Reflectir sobre o grande acontecimento da arquitectura, quando os muros se rompem e aparecem as colunas. Foi um acontecimento tão feliz e tão intelectualmente maravilhoso que dele deriva quase toda a nosa via arquitectónica”, Louis Kahn, “La arquitectura y la meditada creacion de espacios” (*Perspecta*, 4, 1957); Christian Norberg-Schulz, *Op. Cit.*, 1990 [1981], p.60

Casa de Queijas, Raúl Hestnes Ferreira
Arquitectura, 129, 1974 (capa)



dizer: acabou a arquitectura Moderna começou a não sei o quê...”⁴⁵⁹

O belo *dictum* de Kahn, “o que quer ser um edifício?”, significa a negação do determinismo formal da *função* que é emblemático da arquitectura moderna. A arquitectura é a conformação de uma “instituição” que preexiste – a “escola”, por exemplo – num determinado lugar e tempo. Num momento de desejo (ou de “silêncio”), o desenho dá expressão à arquitectura que surge como “luz”⁴⁶⁰. Está encontrado *aquilo que o edifício quer ser*.

O trabalho de Raúl Hestnes Ferreira com Kahn alarga o quadro geo-cultural da arquitectura portuguesa. Hestnes Ferreira trabalha no atelier de Louis Kahn entre 1962 e 1965. Depois de construir a Casa em Albarraque (1960-1961)⁴⁶¹ de influência *aaltiana* e de passar por Helsínquia⁴⁶², vai para a América em 1962 onde estagia com Paul Rudolph (1918-1997) na Universidade de Yale. Hestnes conta que a “escola funcionava no último andar do Museu de Yale do Kahn” e “um belo dia o curso deslocou-se a Filadélfia para visitá-lo.”⁴⁶³ Transferindo-se para lá depois da visita, Hestnes passa um ano no curso de Master da Universidade da Pensilvânia e dois no atelier de Kahn. Esta experiência permitiu-lhe, como afirma, “conhecer a força moral e a posição profissional” de Kahn, “que embora estando em antagonismo com os valores estereotipados e vulgares do meio americano (...) é também amado pelos seus concidadãos.”⁴⁶⁴ Hestnes afirma ter reencontrado aí, os “valores da integridade estrutural e construtiva” que tinha observado em Aalto, sendo também marcado pelo “interesse pela exploração do conhecimento dos grandes exemplos do passado” e em particular “pela construção romana que descrevia

459 Raúl Hestnes Ferreira, *Projectos-Projects 1959-2002*, Lisboa: Edições Asa, 2002, p.281

460 Cf. Louis Kahn, “Amo los Inicios”, Christian Norberg-Schulz, *Op. Cit.*, 1990 [1981], p.113

461 Cf. Raúl Hestnes Ferreira, “Casa em Albarraque”. *Arquitectura*, 92, Março-Abril 1966, pp.73-76

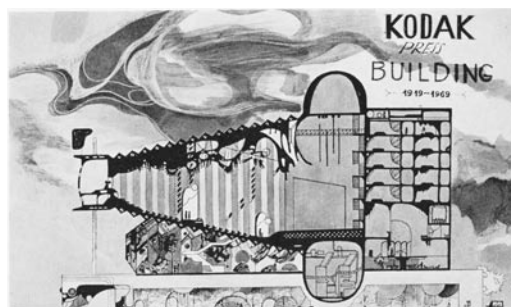
462 Onde trabalhou no atelier de Bacckmann.

463 Raúl Hestnes Ferreira, “Entrevista”, *Arquitectura*, 127-128, Abril-Junho 1973, p.3

464 Raúl Hestnes Ferreira, *Ibidem*.



Marcelo Costa, Auditório Kodak,
Arquitectura, 120, 1971, p.57



Luiz Cunha
Arquitectura, 124, 1972 (capa)

em termos maravilhados.”⁴⁶⁵ É também a personalidade de Kahn que o impressiona: “um homem que se preocupava tão pouco com os haveres (...) e estávamos ainda em 1964, longe dos Woodstock”; naquilo que considera serem os “primeiros sintomas de contestação à sociedade de consumo (...) Kahn era um precursor.”⁴⁶⁶

Depois de regressar, Hestnes dá conta da realidade americana em dois artigos, “Algumas reflexões sobre a Cidade Americana”⁴⁶⁷ (1966) e Aspectos e correntes actuais da arquitectura Americana” (1967).⁴⁶⁸ A Casa de Queijas (1968-1973) é já reflexo da lição *kahniana*, na gravidade telúrica do tijolo, uso de arcos e afirmação doméstica, como iremos constatar. Como afirmou Alves Costa, Hestnes “chegou ao Mediterrâneo por um longo e sinuoso caminho, do Porto à Finlândia, da ordem dos Modernos a Kahn, a Roma, à universalidade da ordem compositiva. Chegou mais tarde a Itália do que muitos outros da sua geração porque nunca lhe interessaram as razões estilísticas que tanto os entusiasmaram.”⁴⁶⁹ Este complexo itinerário alarga a geografia da arquitectura portuguesa, mesmo se Hestnes se instala num espaço temporal paradoxalmente pouco permeável ao *tempo que passa*. Hestnes é resolutamente pré-Venturi, assumindo “que a geração de Kahn estabeleceu a ponte com a grande arquitectura do passado, o que até conduziu às vezes a atitudes estereis e historicistas.”⁴⁷⁰ A sua abordagem mantém-se firmemente *kahniana*, poética e fundacional, sem descer, como notoriamente Venturi desceu, à “realidade”. Diz Venturi: “Kahn respeitava a direcção de Las Vegas que

465 Raúl Hestnes Ferreira, *Idem*, pp.3-4

466 Raúl Hestnes Ferreira, *Idem*, p.4.

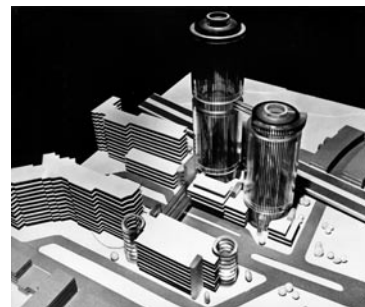
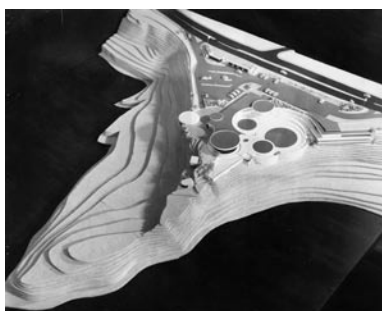
467 Raúl Hestnes Ferreira. “Algumas reflexões sobre a cidade americana”. *Arquitectura*, 91, Janeiro-Fevereiro 1966, pp.1-8

468 Raúl Hestnes Ferreira, “Aspectos e correntes actuais da arquitectura Americana” *Arquitectura*, 98, Julho-Agosto 1967, p.148

469 Alexandre Alves Costa, “A ordem do objecto único” [2005], Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, p.125

470 Raúl Hestnes Ferreira, “Entrevista”, *Op. Cit.*, p.5

Plano de Urbanização do Vale do Restelo, 1973
[Arquivo Atelier Conceição Silva]



Complexo Turístico do Sal-Shell, S. Pedro do Estoril, 1967
[Arquivo Atelier Conceição Silva]

Denise e eu tomámos, mas não a podia aceitar para ele próprio.”⁴⁷¹ A arquitectura de Hestnes permanece num tempo à parte, fazendo justiça à sua filiação e a sua demanda temporal que, por definição, não pode incluir o *efémero*.

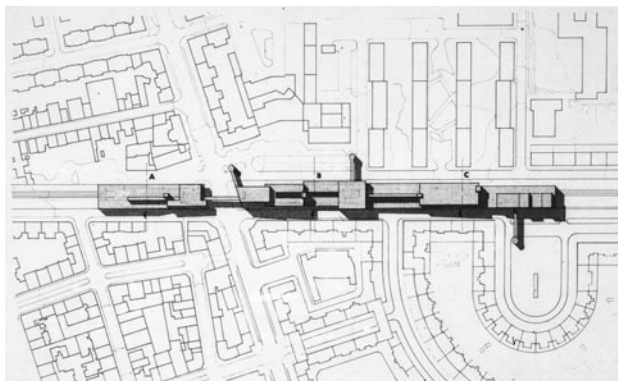
A crise do modelo racionalista e o clima dos “anos 60” permite revelar ainda outras matrizes na arquitectura portuguesa. Marcelo Costa (1927-1994), formado na Escola de Belas Artes do Porto em 1965, é um caso singular que analisaremos, denotando uma sensibilidade pictórica que o aproxima da cultura pop quando lida com “mitos efémeros” e uma abordagem surrealista quando lida com “mitos profundos”. O trabalho de Luiz Cunha, formado também na Escola de Belas Artes do Porto em 1957, e um dos animadores do Movimento de renovação da arte religiosa, revela um percurso excêntrico às leituras correntes da arquitectura portuguesa. O constante experimentalismo estilístico permite-lhe entrar no tradicionalismo que desponta em meados dos anos 70, sem sair do campo da arquitectura moderna. A obra de Luiz Cunha ao cruzar as coordenadas de um *corbusianismo* explícito com elementos cenográficos que visualizam a “cidade tradicional”, traduz uma demanda *free-style* em que “perante os mesmos projectos e outros (...) em cada um começa de novo, experimenta novo caminho às vezes mesmo uma nova linguagem.”⁴⁷²

O trabalho do Atelier de Francisco Conceição Silva, das primeiras lojas de 1954 e 1955 até o projecto de Tróia, interrompido com a Revolução de 1974, enquadra-se bem no fim da normativa racionalista e da sua exigente ética “heróica”. Multidisciplinar, formalmente permeável, a obra do Atelier Conceição Silva dá lugar a abordagens que reflectem a sensibilidade pop, que analisaremos no próximo capítulo, mas também a aspectos pouco habituais na arquitectura portuguesa como o organicismo lírico de um

471 Robert Venturi, “Entre imagination sociale et architecture, Interview with Denise Scott Brown e Robert Venturi”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 273, Fév.1991, p.98

472 Diogo Lino Pimentel, “Comentário Breve a alguns trabalhos de Luiz Cunha”, *Arquitectura*, 124, Maio 1972, p.9

Plano de Ocupação da Avenida de Roma, 1971
[Arquivo Atelier Conceição Silva]



último Frank Lloyd Wright no plano do Complexo Turístico do Sal-Shell, em S. Pedro do Estoril (1967); ou uma sugestão “metabolista” no Plano de Ocupação de Avenida de Roma (1971) e no plano de Urbanização do Vale do Restelo (1973). A sugestão de uma construção aditiva, fetiche dos anos 60 – o Montreal’ 67 de Safdie, o Nagakin Capsule Tower (1972) de Kurokawa – é aliás retomada no projecto de Chelas (Zona J, 1975-1978), de Tomás Taveira.

O Atelier Conceição Silva, do ponto de vista organizacional como na abordagem do projecto, adopta o clima de prosperidade económica e de usufruto liberal que a passagem dos anos 50 para 60 consagra nos países desenvolvidos. Entende as experiências da vanguarda arquitectónica como fontes que permitem desenvolver um *produto* competitivo, bem informado, *up-to-date*. Faz a mediação entre as necessidades de um mercado que em Portugal é incipiente e um cosmopolitismo a que se aspira. A partir da segunda metade da década de 60 encontra alguma verosimilhança nas tentativas que o regime faz no sentido da implementação de um capitalismo liberal, de que o surto turístico é sinal prático. A manifesta disposição de ir de encontro do que a sociedade “quer”, num projecto de *mediação* e já não de *vanguarda*, rompe com a tradição politicamente resistente e profissionalmente austera que move a melhor arquitectura portuguesa. Estas duas perspectivas tiveram aliás o seu *cisma* no Encontro Nacional de Arquitectura de 1969, como está documentado.⁴⁷³ A produção do Atelier Conceição Silva traduz uma adesão ao *tempo presente*, pretendendo introduzir e incentivar no país, a partir da arquitectura, valores emergentes nas “sociedades desenvolvidas”: o *design*, a *moda*, o *conforto*, o *lazer*, a sedução da *imagem* e o primado do *consumo*. A abordagem de Francisco Conceição Silva decorre da tradição moderna; em 1971 revê a “grande emoção” que foi visitar as obras modernas no Porto.⁴⁷⁴ Mas evolui no sentido

473 Cf. Sergio Fernandez, *Op. Cit.*, 1988, p.173

474 “Recordo também a profunda influência que em todos nós, membros do ICAT, teve uma visita realizada ao Porto. Pode parecer-lhe incrível, mas a verdade é que os contactos com colegas do norte eram raros (...).

de considerar o arquitecto como um “gestor”, em detrimento da figura do “artista”: o arquitecto era um “*chefe de orquestra*. (...) Aquele que dominava a totalidade da concepção do *projecto arquitectónico* ou da obra. (...) Num campo que eu hoje considero, necessariamente, como completamente ultrapassado. Um campo quase poético (...) de *eleitos*.”⁴⁷⁵ Nesse sentido, assume uma visão empresarial que lhe permite, a partir do Hotel Balaia (Albufeira, 1965-1967) – onde foi responsável pelo conjunto da obra – criar uma “empresa de construções”, com um “sector gráfico (...) que fez surgir mais tarde uma agência de publicidade (...) e ainda um sector de engenharia (...) e sector de investimentos.”⁴⁷⁶ A abordagem tecnocrática não é negada: “são garantidos prazos, são garantidos custos (...) o ser feio ou bonito... Pode ser importante mas está assim numa terceira ou quarta importância.”⁴⁷⁷

A obra do Atelier Conceição Silva tem, ao longo dos anos 60 e até ao 25 de Abril, boa receptividade na *Arquitectura* e na *Binário*. O Hotel do Mar (Sesimbra, 1956), capa na *Arquitectura* em 1963⁴⁷⁸, revela esse processo de mediação entre a arquitectura erudita – detalhes *italianizantes* e aspectos *brutalistas* – com assumidos pressupostos comerciais. Como afirma Sergio Fernandez, o Hotel do Mar, “lançara o atelier Conceição Silva e consagrava, através de uma arquitectura de bom nível formal e de fácil percepção, o modelo a adaptar por inúmeras realizações posteriores.”⁴⁷⁹ A publicação da “Decoração de três lojas em Lisboa”⁴⁸⁰, em 1966, na *Arquitectura* reflecte o investimento na “arquitectura de interiores” do Atelier Conceição Silva e sinaliza o encontro com o gosto do público no sentido da eficácia comercial da imagem arquitectónica. Em 1967, também na *Arquitectura*, a publicação das “Lojas Rita” e “Maison Louvre”, permite a Carlos Duarte reflectir sobre esse tema, em antecipação de questões que se colocaram centralmente mais tarde. O trabalho do arquitecto destina-se “a um público *real* e não

Lembro-me da grande emoção que senti, como muitos outros, quando o Cinema Batalha, o projecto de Palácio de Cristal de Artur Andrade, e os trabalhos de Arménio Losa, Viana de Lima, Fernando Távora e outros. Para nós foi uma autêntica revelação.”; Francisco Conceição Silva, “Entrevista”, *Arquitectura*, 120, Março-Abril 1971, p.43

475 Francisco Conceição Silva, *Ibidem*.

476 Francisco Conceição Silva, *Idem*, p.45

477 Francisco Conceição Silva, *Ibidem*.

478 “Conceição Silva, Hotel do Mar”, *Arquitectura*, 80, Dezembro 1963, pp.22-27. Segundo Goulart Medeiros, o Hotel do Mar consegue confundir o “gosto burguês” e consegue “fazer-se aceitar (...) como consequência da maneira clara e directa como o arquitecto estudou a integração do edificio.” Goulart Medeiros, “Comentário por Goulart Medeiros”, *Arquitectura*, 80, p 24. Cf. ainda *Binário*, 66, Março 1964, pp.155-162

479 Sergio Fernandez, *Op. Cit.*, 1988, p.173

480 “Decoração de três lojas em Lisboa”, *Arquitectura*, 92, Março-Abril 1966, pp.83-87

pode ser uma simples forma de afirmação de conceitos estéticos abstractos.”⁴⁸¹ Carlos Duarte aborda o “gosto do momento” e as “leis do mercado” como elementos que se impõem na reflexão arquitectónica: “um gosto feito, entre outras coisas, de entusiasmos e adesões pelo vestuário, pela música *pop*, pelos últimos modelos de automóveis, pelos *posters* e por mil e uma coisas (incluindo as correntes experimentais na literatura, no cinema e nas artes plásticas) tudo matérias fúteis (evidentemente) que não merecem o favor das pessoas *sérias*.”⁴⁸² E, de facto, Carlos Duarte esboça já nesse artigo um programa de contestação ao *minimalismo* como estratégia moderna, que decorre de Venturi, mas será retomado repetidamente uma década mais tarde, como consagração da “condição pós-moderna” na arquitectura: “Com ou sem o seu favor, o *design* liberta-se aos poucos das técnicas de rarefacção, das tutelas dos Mies, de Eames e dos escandinavos e surge-nos agora como um *espectáculo*, uma festa alegre, colorida, cheia de calor e imaginação, fantasia e juventude. (“less is more”? – “less is less”!). Com grande escândalo dos últimos puritanos, multiplica-se em descobertas e redescobertas (do *fin de siècle*) e não despreza também as ninharias que constituem já hoje uma tradição do folclore urbano.”⁴⁸³

Em 1969, a *Arquitectura* publica o Hotel Balaia⁴⁸⁴ – e ainda as Moradias da Balaia e a Loja de Discos Valentim de Carvalho, que serão analisadas no terceiro capítulo. Tomás Taveira, na linha de Conceição Silva, sai em defesa do “profissionalismo” e da defesa da “grande empresa” face a uma “profissão” que assenta “numa visão anárquico-individualista.”⁴⁸⁵ Assume ainda, a propósito do “pátio interior das salas” do Hotel, uma ruptura face às imposições *funcionalistas* que estende à “arquitectura orgânica”: “se considerarmos *normas e clichés* distribuídos pelos coriféus da arquitectura orgânica, este espaço é completamente gratuito, ambíguo e ocioso, por não ter nenhuma *função específica* que o justifique.”⁴⁸⁶ Carlos Duarte assinala a “evidente intencionalidade” do edifício, dizendo tratar-se de “um tipo de intervenção profissional que nem todos compartilharão (...) mas bem significativo do momento cultural.”⁴⁸⁷ Desde logo, porque

481 Carlos Duarte, “Design, Ambiente e moda a propósito de duas obras de Conceição Silva”, *Arquitectura*, 100, Novembro-Dezembro 1967, p.262

482 Carlos Duarte, *Idem*, p.263

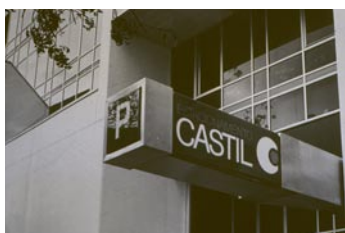
483 Segundo Carlos Duarte, Conceição Silva nestas obras “abandona um design de rigor moderno (...) para aceitar as sugestões de Kings Road e de Saint Germain.”; *Ibidem*.

484 “Hotel da Balaia. Atelier Conceição Silva – Mauricio Vasconcellos”, *Arquitectura*, 108, Março-Abril 1969, pp.52-65

485 Tomas Taveira, “Hotel da Balaia, Praia Maria Luísa, Algarve”, *Arquitectura*, 108, Março-Abril 1969, p.53

486 Tomas Taveira, *Idem*, p.55

487 Carlos Duarte, “Hotel da Balaia, Comentário de Carlos S. Duarte”, *Arquitectura*, 108, Março-Abril 1969,



a “forma do edifício” é “dotada de força suficiente para provocar o impacto necessário à retenção de *uma imagem*, elemento de valor apreciável para a propaganda e êxito comercial de um empreendimento deste tipo.”⁴⁸⁸ No plano erudito, referencia influências de “Coderch, Khan, Stirling”, e ainda uma abordagem “brutalista”: o edifício define-se “semanticamente nos seus elementos essenciais, no contraste entre as rudes massas de betão do corpo das salas e a superfície elegante e calma do corpo dos quartos.”⁴⁸⁹

Em 1973, a *Arquitectura* distribui uma separata com vários projectos do Atelier Conceição Silva, à maneira de folheto publicitário.⁴⁹⁰ O edifício Castil (1968-72) destaca-se, sintetizando a influência de Stirling – já muito presente desde o projecto da Fábrica Valentim de Carvalho (Paço de Arcos, 1965) –, agora num programa (escritórios e centro comercial) que requisitava uma linguagem agressiva no plano comercial. O edifício Castil tinha entretanto sido publicado na *Binário*, enfatizando uma iniciativa que, apesar da sofisticação das referências, procurava ir de encontro ao mercado.⁴⁹¹

O dinamismo empresarial do Atelier Conceição Silva tem o seu apogeu no grande empreendimento de Tróia, interrompido com a Revolução de Abril. Em 1973, a *Binário* apresenta o projecto, descrevendo as condições turísticas num tom de *marketing*: “Ambiente só possível de descobrir em regiões remotas aí bem perto, em horas, das principais capitais europeias e americanas”⁴⁹²; sublinhando as preocupações ecológicas:

p.69

488 Carlos Duarte, *Ibidem*.

489 Carlos Duarte, *Ibidem*.

490 “Alguns trabalhos do atelier Conceição Silva”, *Arquitectura*, 127-128, Abril-Junho 1973, pp.32-43. Este dossier foi também publicado em separata e inclui as seguintes obras: Edifício Castil, Torres de Alfragide, Apartamentos da Balaia e Apartamento Porto de Abrigo em Sesimbra.

491 “Procurou-se uma articulação aberta e directa com o exterior, facilitando a sua visão e utilização e permitindo uma animação e vibração pouco usuais.”; “Edifício comercial em Lisboa”, *Binário*, 171, Dezembro 1972, p.523

492 “O desenvolvimento turístico da península de Tróia”, “Tróia”, *Binário*, 177-178, Junho/Julho 1973, p. 234

Edifício Castil, Atelier Conceição Silva, Lisboa, 1968/72
[Arquivo Atelier Conceição Silva]



“estudou-se uma ocupação do território que preservasse o seu desenvolvimento paisagístico, configuração, flora e fauna existentes.”⁴⁹³ O Conjunto da Galé é a obra de referência: “descobre-se como um grande conjunto reflectido no espelho azul de três grandes piscinas em forma de quarto de círculo.”⁴⁹⁴ O enquadramento global deste empreendimento motivou ainda o desenho de automóveis, carrinhas de transporte e outros equipamentos, como veremos adiante.

O Atelier Conceição Silva utiliza as várias ramificações estilísticas dos anos 60, no quadro de uma *economia de mercado* que esboçava os primeiros passos. Colocando-se para lá da resistência do “atelier de vão de escada”, vive numa espécie de permanente “primavera marcelista”, perante os atavismos da sociedade portuguesa. De algum modo, nessa mediação – e precário equilíbrio –, entre a “alta cultura” e as preocupações comerciais surge como precursor daquilo que se chamará a “democratização do gosto”, a disponibilização do erudito ao usufruto colectivo. É nesse registo que Paulo Martins Barata enquadra a actividade de Conceição Silva, encontrando, sob o espectro da resposta eficaz e empresarialmente correcta, elementos “*neo liberty* de BBPR (...) da metafórica Torre Velasca”⁴⁹⁵ no Hotel do Mar, atravessando a adopção de Stirling que já mencionámos, e descrevendo o Plano de Ocupação da Avenida de Roma “em correspondência histórica com as utopias de mobilidade urbana” de “Yona Friedman (*L’Architecture Mobile*, 1968) e Ron Herron (*Walking City*, 1964).”⁴⁹⁶

A faceta multidisciplinar do Atelier Conceição Silva é singular também nos seus resíduos *bauhausianos* de “controle total do ambiente”. A perspectiva de uma integração da prática artística numa produção industrial revela essa feição. De facto, a colaboração

493 “O desenvolvimento turístico da península de Tróia”, *Idem*, p. 235

494 “Conjunto da Galé (Tróia)”, *Binário*, 177-178, Junho/Julho 1973, p.241. O texto que acompanha a publicação do projecto acrescenta ainda: “A cor da edificação e do mobiliário ordena-se com o verde que se estende até à cor da areia, numa gradação perfeita de oposições complementares.”; *Idem*, p.243

495 Paulo Martins Barata, “Conceição Silva, Poética sem retórica”, *Prototipo*, 4, Novembro 2000, p. 55

496 Paulo Martins Barata, *Idem*, p.63

com artistas – Rolando Sá Nogueira (1921-2002), entre outros –, revela a filiação na prática moderna de “integração das artes”, conceito somente superado na Loja Valentim de Carvalho, como analisaremos. No pós-25 de Abril, o atelier de “vão de escada” ganhará outra dimensão, tentando integrar também o senso comum e o gosto do “cliente” e encontrar, no mercado das imagens, a sua viabilidade.

Capítulo II

A emergência do pós-modernismo.

O debate internacional

2.1

Formas e linguagens de prazer na Europa/América

2.1.1

Robert Venturi e Denise Scott Brown: a introdução do *feio* e do *vulgar*

A passagem de Denise Scott Brown pela Architectural Association, em Londres, de 1952 até 1955, permite formular um ponto de contacto com a actividade teórica dos Smithsons, que descrevemos no capítulo anterior. Peter Smithson descobre na América um universo que ultrapassa as suas expectativas. No sentido inverso – embora se considere fora da influência directa dos Smithsons¹ –, Scott Brown toma contacto com o “brutalismo” que entende ser precursor da abordagem pop: “quando pela primeira vez vi Pop Art, senti que finalmente os artistas estavam a apanhar os arquitectos: e ele [Robert Venturi] disse, *isso é ridículo, os arquitectos seguiram os artistas*. Levei alguns anos a perceber porque é que ambos tínhamos convicções opostas; porque eu tinha estado em Inglaterra nos anos 50, éramos uma espécie de grupo paralelo aos brutalistas.”² Essa genealogia é evidente para Scott Brown: “se se olhar para os nossos diagramas do estudo de 1970, *Learning from Levittown*, ou a nossa exposição *Signs of Life, Symbols in the city* de 1976, poder-se-á descobrir que se parece com o trabalho proto-Pop Art que o Independent Group faz nos anos 40 (...). Os brutalistas estavam à frente dos artistas Pop Americanos.”³

Que a abordagem pop do *Independent Group* é precursora das propostas de Venturi, é confirmado por Stanislaus von Moos: “A *vulgaridade* como um conceito positivo tinha sido introduzido na discussão na Grã-Bretanha pelos Smithsons. Logo desde 1954-1955 estudaram anúncios como documentos do gosto contemporâneo.”⁴ E, portanto, talvez extraordinariamente, “o apelo a uma arquitectura deliberadamente *feia e vulgar*,

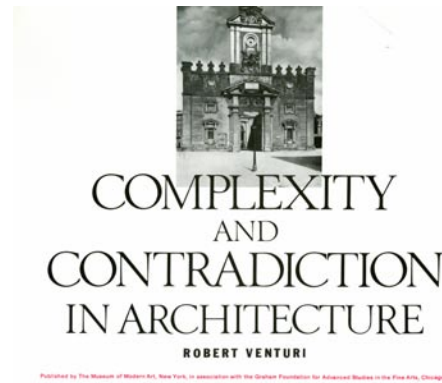
1 “Fazia parte de um grupo de estudantes da AA que pensava na arquitectura da mesma forma que Peter e Alison Smithson, mas não nos sentíamos influenciados por eles.” Denise Scott Brown, “Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell”, *AD*, “Pop Architecture. A sophisticated interpretation of popular culture?” 1992, p.8

2 Denise Scott Brown, *Ibidem*.

3 Denise Scott Brown, *Ibidem*.

4 Stanislaus von Moos, “Part I: The Challenge of the status quo. 5 Points on the architecture of VRSB”, *Venturi, Rauch & Scott Brown, Buildings and Projects*, New York: Rizzoli, 1987, p.62

Robert Venturi
Complexity and Contradiction in Architecture, 1966 (capa)



que os Venturis fariam mais tarde em *Learning from Las Vegas*, tinha já algumas raízes europeias.”⁵ Só que Venturi e Scott Brown desenvolvem uma apologia do “feio” e do “vulgar” fora da intencionalidade “ética” da cultura do “brutalismo”. A tensão que existia nos Smithsons entre a tradição racionalista e a apologia do quotidiano dissipa-se. Há um rompimento do vínculo ideológico com o Movimento Moderno; a reiterada constatação da sua apropriação pelas grandes corporações⁶, as leituras sociológicas de Jane Jacobs e Herbert Gans⁷, e a abertura poética de Louis Kahn, com quem Venturi colaborou, assim o determinam. O discurso *venturiano* é livre de uma obrigação programática que ainda se faz sentir nos Smithsons. Embora haja semelhanças metodológicas nas suas *démarches*: ambos pretendem despertar os “olhos que não vêem”⁸, em referência *corbusiana*⁹, ao encontro de uma realidade que decorre daquilo que se procura ver.¹⁰

5 Stanislaus von Moos, *Idem*, p.63

6 Como diz Denise Scott Brown: “A arquitectura da Bauhaus, o símbolo da esquerda europeia, foi tomado na América (...) e transformou-se na escolha arquitectónica das corporações. (...) A ideia de *total design* passa do Ford Foundation Building para a Estação de Gasolina Mobil.” Citada por Jean-Louis Sarbib in “Complexité et contradiction d’une architecture pluraliste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 197, Junho 1978, p.4

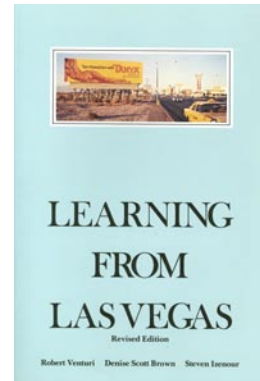
7 Em 1974, Gans publica uma análise das relações entre a “alta cultura” e a “baixa cultura” no contexto americano, enquanto apologia da cultura popular. Cf. Herbert J. Gans, “Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste”, New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1974

8 A esse propósito cf. Venturi: “Os modernistas de última hora não percebem o paralelo irónico entre o escândalo que para eles significa o *vernáculo comercial* e o escândalo que para os seus predecessores das *Beaux-Arts* significava a relação estabelecida com o *vernáculo industrial* como uma fonte para as belas artes”. Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 197, Junho 1978, p.15

9 Afirma Denise Scott Brown: “A nossa perspectiva da cultura popular derivava de preocupações sociais e estudos sociológicos assim como *dos olhos que não vêem* de Le Corbusier. Corbu falava da arquitectura industrial, nós falávamos da arquitectura comercial no mesmo registo. Mas, como ele, olhámos para a cultura Pop para refrescar os nossos olhos, para estabelecer uma nova estética”. Denise Scott Brown, “Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell”, *Op. Cit.*, p.8

10 Stanislaus von Moos enquadra a perspectiva de Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture*, num quadro mais vasto onde salienta a “teoria da percepção, e numa prática da história de arte cujo interesse estava essencialmente nos *problemas da forma*”, por referência a Adolf von Hildebrandt e depois Heinrich Wölfflin; a teoria das “formas primárias”, “central no pensamento de Le Corbusier, nos anos 20”; e as teorias de Giedion, com raiz nas tentativas de Wölfflin e Brinckmann de explicar a arquitectura Barroca

Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour
Learning from Las Vegas, 1989 [1977] (capa)



A parcimónia inicial dos Smithsons face à história, ainda na esteira dos pressupostos de Gropius, desaparece em Venturi. Sem qualquer tipo de inércia, a história surge em *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) como um livro aberto. Aquilo que nos Smithsons é ainda tentativo, difuso ou transitório, entra aqui de rompante. Podemos ver, em última análise, o trabalho dos Smithsons como o frágil elo de ligação entre a tradição do Movimento Moderno e as propostas *venturianas*. Venturi aplica a regra do consumo à história, algo que seria impensável anteriormente: uma disponibilidade e uma praticabilidade de supermercado. Sem a angústia da circunstância ou o peso da ideologia. Todo o tempo é antigo e futurante é assim que Venturi lê a história, *americanamente*. É por isso que o salto seguinte para Las Vegas é possível: *Learning from Las Vegas* (1972) acrescenta à disponibilidade face à história (de *Complexity*) a disponibilidade face ao presente. Operando primeiro no campo erudito (*Complexity*) e depois no plano da cultura comercial (*Learning*), Venturi esbate as diferenças, está em todo o lado.

A questão é que quando o “objecto de estudo” muda – da “indústria” para o “comércio” – é também um paradigma político que se altera, algo a que Venturi não parece atribuir demasiada importância: “esquecemo-nos de como o simbolismo da arquitectura moderna é baseado nas formas industriais, senão mesmo no processo industrial, e de como isso é obsoleto. Toda a gente sabe que a Revolução Industrial morreu. (...) É tempo dos arquitectos se conectarem com uma nova revolução, talvez a electrónica? O *strip* comercial (...) que envolve representação, simbolismo e significado (...) é tão relevante para nós hoje como eram as fábricas (...) algumas gerações atrás.”¹¹

do século XVII e XVIII. Nesse sentido, *Complexity*... “não é uma ruptura com a tradição do Modernismo. Pelo contrário, surge como uma específica obsessão de *aprender* com experiências históricas à luz de temas estéticos relevantes.” Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown, Buildings and Projects*, 1987, p.15

¹¹ Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *Op. Cit.*, p.16

De facto, as possibilidades da industrialização (seriação, pré-fabricação, modulação) fornecem não só as “imagens” mas o programa do Movimento Moderno. Trata-se não só de replicar as superfícies geométricas e lisas, mas de encontrar na produção industrial um meio de abordar, desde logo, o problema central da habitação. Venturi e Scott Brown dizem-se interessados nas imagens e não nos conteúdos de Las Vegas¹², e fazem fundamentalmente uma abordagem “semiótica” do objecto de estudo. Como veremos, a arquitectura pós-modernista do início dos anos 80 dá o salto no sentido da celebração da “cultura”, e não só das “imagens” de Las Vegas; as “imagens” são a porta de entrada da “cultura”.

A abordagem de Venturi é análoga ao estatuto do “cinema independente” face a Hollywood. Não se trata de nenhum resíduo da moral moderna, mas a necessidade de estar para lá da *corporate architecture*, no sentido da recriação de uma arquitectura “independente”, isto é, crítica, desformatada, inconveniente. Venturi situa-se num plano que recusa a manutenção passiva da arquitectura moderna, e por isso sofre críticas à esquerda; negando a arquitectura das grandes corporações e do *status quo* é criticado à direita. É nesse sentido que nega ter-se “vendido” ao “comércio”¹³, colocando-se num intervalo político ambivalente, característica central do pós-modernismo.

No plano disciplinar, o ciclo aberto por Venturi com a publicação de *Complexity e Learning* representa o “regresso à arquitectura”, acolhendo as novas conquistas metodológicas, nomeadamente no campo da sociologia e da semiótica¹⁴, mas saindo do plano teórico ou puramente “processual” cujos contornos já abordámos. O reposicionamento disciplinar que Venturi provoca, tem também como consequência uma redefinição da figura do arquitecto, que surge mais tentativo e irónico, menos

12 Em *Learning from Las Vegas* “concentramo-nos nas técnicas e mais do que nos conteúdos da arquitectura comercial vernacular para nos ajudar a aprender como desenhar a nossa própria arquitectura. (...) Não estávamos a promover grandes e manipuladoras corporações (...) como muitos dos nossos críticos – habitualmente arquitectos de esquerda na Europa e da estética de direita na América – o afirmaram, assim como os nossos avós modernos não promoveram a exploração do mercado livre capitalista aprendendo com o *vernáculo* industrial do seu tempo (...). Separar a técnica do conteúdo é um método tradicional ainda útil de análise e crítica”. Robert Venturi, *Idem*, pp.11-12

13 Venturi defende que “mensagens” de poder económico, religioso, político e militar, existem também nos edifícios “modernos”: “Nem a arte popular do *strip* é necessariamente mais promocional que o projecto refinado do *jogo magnífico e correcto de volumes* das grandes corporações agora que os grandes negócios tomaram conta do simbolismo progressivo da arquitectura moderna ortodoxa. Sentimo-nos muitas vezes menos desconfortáveis com o comercialismo rasca da beira da estrada do que com a persuasão de bom gosto (...) que inunda a arquitectura das corporações, incluindo a dos complexos da indústria militar”. Robert Venturi, *Idem*, p.12

14 Como afirma Jean-Louis Cohen: “As questões colocadas em *Learning from Las Vegas* são fundamentalmente ‘pop’ no seu carácter ecléctico e realista. Mas a base teórica é essencialmente semiótica”. Jean-Louis Cohen, “Saper Vedere Las Vegas”, *Lotus*, 93, Junho 1997, p.104

fervoroso ou doutrinal, como um “anti-herói”. De facto, a abordagem *venturiana* não é desligável da emergência da cultura americana no pós-guerra, da sua capacidade transformadora sem sustentação ideológica. As propostas de Venturi significam a reintrodução do tema de uma “arquitetura americana” – ou, pelo menos, de uma visão americana da arquitectura – que tinha tido o seu episódio mais emblemático com Frank Lloyd Wright, desaparecido em 1959.

É a “americanidade” de Venturi que permite *Complexity e Learning*. Como escreve Jean-Louis Sarbib: os Venturis “pertencem bem à tradição Americana liberal. Pragmática, empirista, pluralista, crítica de *ideologias*, esta tradição recusa aos reformadores qualquer direito de impor os seus valores por cima. Aceita, sem reservas maiores, o estado das coisas aonde vê a expressão do desejo da maioria da população: as pessoas não são manipuladas. Os seus votos, as suas actividades de tempos livres (...) reflectem as suas preferências. (...) As preferências reveladas pelo público constituem a regra de ouro que deve ser respeitada.”¹⁵ Ou ainda, como escreve François Chaslin: Venturi é “americano no seu pragmatismo, na desconfiança de teorias radicais ou heróicas (...); não é conservador nem progressista, teme ideologias e aspirações utópicas; é um realista tolerante e, influenciado pela sociologia, tenta libertar-se de todos os tabus e preconceitos.”¹⁶

O processo da história e da atenção ao contexto tinha sido já reaberto na Europa. Mas as alterações no campo artístico que acontecem na América a partir dos anos 50, a introdução da sensibilidade *Camp* e a Pop Art, que analisaremos, tem uma lógica distinta do nexu vanguardista da tradição europeia. A “cultura popular”, tradicionalmente na periferia da “alta cultura”, toma agora o espaço do centro. Neste sentido, o “regresso à arquitectura” que Venturi potencia tem características particularmente americanas. Desde logo, porque as suas premissas assentam na religação do projecto com o senso comum, o passo entendido como necessário para uma experiência inteligível e apropriável da arquitectura. Esta lógica “populista” recusa a efabulação de um “homem universal” que sustenta a ideologia moderna. Para os Venturis, como escreve Von Moos, o que está em questão “não é o *Homem, per se*, essa visão idealizada postulada pelo universalismo implícito da arquitectura moderna, mas as culturas de subgrupos sociais e comunidades de etnias marginais.”¹⁷

15 Jean-Louis Sarbib, “Complexité et contradiction d’une architecture pluraliste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 197, *Op. Cit.*, p.4

16 François Chaslin, “Un rêve Américain”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 273, Fevereiro 1991, p.90

17 Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.20

O discurso “populista” visa directamente o “coração” das pessoas, procura estabelecer aquilo que as pessoas não sabem articular mas querem dizer. Venturi quer encontrar os mecanismos que dêem à arquitectura uma legibilidade imediata, mesmo que possam coexistir outros níveis de significado. Como é recorrentemente desejado pela cultura arquitectónica do pós-guerra, quer encontrar um sentimento doméstico, o afecto da casa, um sentido de pertença.¹⁸ Neste quadro, onde a “verdade tem que ser estabelecida em comparação com a experiência quotidiana do *homem da rua*”¹⁹, Venturi afasta-se da imaginação ou da seriedade tecno-científica da segunda metade da década de 60 para figurar um arquitecto pragmático, realista, “anti-herói”: “a maior parte da arquitectura num contexto normal deve ser chã.”²⁰

Na prática, no entanto, surgem várias contradições anotadas: este “populismo” é mais eficaz enquanto discurso *inter pares* do que no plano propriamente público ou popular. Dir-se-ia que o “homem da rua” não quer necessariamente ver projectado aquilo com que se identifica, ou que já sabe, como afirma Von Moos: “Os clientes em geral não esperam que a arquitectura mostre o que eles são realmente mas antes o que gostariam de ser. (...) Que o *populismo* dos Venturis não seja necessariamente *popular*, não se deve estranhar.”²¹

Ironicamente portanto, a eficácia maior deste discurso surge no campo erudito, como afirma Alan Colquhoun: “somos confrontados com uma ideia da arquitectura que é misteriosa e que, embora acomode as necessidades do cliente, é (...) dirigida aos que compreendem e amam a arquitectura.”²² E, em última análise, como afirma Colquhoun, o “populismo” pode revelar outra face, a do cinismo: “A intenção semiológica desses projectos não é dar ao cliente o que ele quer (embora uma parte essencial da graça é que dão *faute de mieux*) mas chamar a atenção do absurdo do gosto popular.”²³

Apresentado por Vincent Scully como o livro mais importante desde *Vers une Architecture* (Le Corbusier, 1923), *Complexity and Contradiction in Architecture*, cuja génese está

18 A componente social da abordagem venturiana é entendida no plano da pesquisa sobre o gosto popular, com vista à recriação de um conforto, de uma linguagem reconhecível comumente. Cf. Denise Scott Brown, “Aprendiendo del pop”, [*Casabella*, 359-360, Dezembro 1971], GG mínima, 2007, pp.10-11

19 Stanislaus von Moos, *Idem*, p.19. Van Moos refere-se a um axioma de “um dos fundadores” da “filosofia do senso comum”, David Hume, “porta-voz do Iluminismo”. Cf. *Idem*, pp.17-19

20 Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *Op. Cit.*, p.16

21 Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.68

22 Alan Colquhoun, “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin”, AAVV, *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.178

23 Alan Colquhoun, *Idem*, p.179

documentada²⁴ é apresentado por Venturi como um “manifesto gentil”²⁵. Esta expressão revela de imediato um programa de distanciamento face ao carácter peremptório do típico *manifesto* modernista. A abordagem é “anti-heróica”: aquilo que defende – o “ambíguo”, o “imperfeito”, o “feio” e o “banal”²⁶ – é exactamente o oposto da visão olímpica da arquitectura moderna que Scully plasma na referência ao Partenon.

As recensões de Alan Colquhoun e Christian Norberg-Schulz são esclarecedoras do conforto e desconforto que *Complexity* suscitou. Em 1967, Colquhoun apresenta Venturi na *AD* como fazendo parte de uma “escola de pensamento, prevalecente particularmente na América, que nos últimos anos reagiu contra a rejeição da tradição inerente à teoria da arquitectura moderna.”²⁷ Colquhoun considera o livro como feito mais “do ponto de vista do artista-filósofo do que do historiador”, e apontando a matriz formalista da abordagem, escreve que Venturi “não é tão naïve ao ponto de defender a *arte pela arte*, e faz várias tentativas de encontrar explicações sociológicas e éticas de forma a enquadrar a sua exclusiva preocupação com as dimensões semânticas (...) da arquitectura.”²⁸ Ao argumento exposto por Colquhoun, de que Venturi não distingue os casos históricos em que a ambiguidade surge intencionalmente ou é consequência da passagem do tempo²⁹, Von Moos responde: “Compreender a génese [dos exemplos históricos] é obviamente importante (...) mas o que interessa aqui é o impacto visual que as suas características têm na percepção subjectiva da forma arquitectónica. Nesse sentido, *complexidade e contradição* não são categorias históricas mas visuais, talvez simbólicas e subjectivas.”³⁰

24 Venturi relata o percurso que levou à publicação de *Complexity*: “em 1954 (...) fui para a Academia Americana em Roma por dois anos. Quando regresssei trabalhei com Louis Kahn e ensinei na Universidade da Pensilvania como seu assistente. Mais tarde, provavelmente em 61, Holmes Perkins, o reitor da Architecture School of Penn, convidou-me para dar um curso em teoria da arquitectura. De certa forma, esse curso foi uma preparação para o *Complexity*... Denise ajudou-me no curso e as notas evoluíram para o livro. Terminei-o em 64 e foi publicado em 66.” “Entre imagination sociale et architecture” [Entrevista com Robert Venturi e Denise Scott Brown]. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 273, Fevereiro 1991, p.98

25 Cf. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York [1966], [2ª Edição, 1977], 1998, p.16

26 Robert Venturi, *Ibidem*.

27 Alan Colquhoun, “Robert Venturi”, *Architectural Design*, 8, Volume XXXVII, August 1967, p.362

28 Alan Colquhoun, *Ibidem*.

29 “Teria sido útil se Venturi tivesse feito a distinção entre os vários tipos de ambiguidade que são inerentes (...) e os que variam de acordo com condições históricas (...). Mas isso teria obrigado a olhar para a história de arquitectura, e a não tratar a história como uma mera reserva de exemplos. (...) [Venturi ignora a distinção] entre as complexidades que são intencionais e as que decorrem por acréscimo do tempo.” Alan Colquhoun, “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin”, AAVV, *Oppositions Reader*, Op. Cit., 1998, p.177

30 Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.13

“Towards a million - volt light and sound culture”, Reyner Banham
The Architectural Review, 843, 1967, p.331



Em 1968, Norberg-Schulz é apologético: o livro representa os arquitectos a tomaram conta da arquitectura, estudando as “formas” como ele próprio fez em *Intentions in Architecture*³¹, de 1967. Criticando o domínio das ciências sociais e humanas que então se faz sentir³², Norberg-Schulz recusa a ideia “que seria irresponsável e egocêntrico discutir a ‘forma’ quando há fome no mundo”, acrescentando que “ajuda muito pouco sermos amadores noutros campos, onde há gente muito mais qualificada.”³³ Saúda por isso o “regresso à arquitectura” que o ensaio significa: “a minha reacção espontânea ao livro de Venturi é portanto óbvia: *finalmente um arquitecto que tem coragem de falar sobre arquitectura!* A sua importância não decorre só de tentar provar que *less is a bore* mas de analisar espaços e fachadas como *formas* (...) [fazendo] uma contribuição substancial para o desenvolvimento de uma gramática da arquitectura.”³⁴

Alguns anos depois, a investigação que leva à publicação de *Learning from Las Vegas*, em 1972, surge como uma hipótese desconcertante e arriscada, como será notado. No entanto, havia já antecedentes neste campo particular. Em 1967, Reyner Banham publica na *AR* um artigo que relaciona a cultura pop inglesa do *Independent Group* e a americana pela mão de Tom Wolfe.³⁵ “Towards a million-volt light and sound culture” é escrito a propósito da colectânea de ensaios publicada por Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-*

31 Cf. Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona: GG, 1998 [1967]

32 “As publicações dos arquitectos são hoje dominadas pelos estudos de tópicos trazidos da sociologia e psicologia, economia e ecologia, matemáticas e teoria da comunicação. O único tema que, paradoxalmente, falta é a arquitectura. (...) Os meios concretos que um arquitecto usa para resolver os problemas que tem: as *formas* arquitectónicas.” Christian Norberg-Schulz, “Less or More?”, *The Architectural Review*, Volume CXLIV, 854, April 1968, p.257

33 Christian Norberg-Schulz, *Ibidem*.

34 Christian Norberg-Schulz, *Ibidem*.

35 “O Independent Group estudou os produtos de Hollywood, Detroit e Madison Avenue – nas palavras de um texto recente Lawrence Alloway, porque estes estavam a produzir a melhor cultura popular. (...) Esta era aliás a única cultura popular que a maior parte do Independent Group alguma vez conheceu.” Reyner Banham, “Towards a million-volt light and sound culture”, *The Architectural Review*, Volume CXLI, 843, May 1967, pp.331-332

“Towards a million - volt light and sound culture”, Reyner Banham
The Architectural Review, 843, 1967, p.333



Falke Streamline Baby (1965). A comparação entre Versalhes e Las Vegas, “as duas únicas cidades uniformes na história ocidental”³⁶ permite propor uma mudança de paradigma: da proeminência do gosto “intelectual” (Versalhes) para o gosto “democrático” (Las Vegas); de uma forma “predeterminada” para uma forma orgânica e permissiva como reflexo de uma nova classe com poder de compra. Na introdução do livro, Wolfe faz uma apologia de um gosto “espontâneo” face às imposições acadêmicas: “*Free Form! Marvellous! No hung-up old history words for these guys. America first unconscious avant-garde! The hell with Mondrian. (...) Artists of the new age, sculptors of the new style and new money of the... Yah! Lower orders.*”³⁷ Nesse artigo premonitório, Banham escreve que “Las Vegas é agora uma paragem obrigatória nas viagens dos cursos de arquitectura da Inglaterra na América”³⁸, o que permite constatar um interesse transatlântico que antecede a chegada dos Venturis.

Learning from Las Vegas resulta de um desafio de Denise Scott Brown a Robert Venturi³⁹, de acordo com uma génese documentada.⁴⁰ A componente fundamentalmente instrumental e pedagógica da jornada é sublinhada pelos autores: “acreditamos que uma documentação cuidada e análise da forma física [do *strip* comercial] é hoje tão

36 Tom Wolfe citado por Reyner Banham, in “Towards a million-volt light and sound culture”, *Op. Cit.*, p.331

37 Tom Wolfe citado por Reyner Banham, *Idem*, p.335

38 Reyner Banham, *Idem*, p.331

39 Denise Scott Brown afirma: “Concordei sempre com os modernistas e com os brutalistas que sentiam que o arrepio de se olhar para uma coisa feia pode ser artisticamente importante. Permite sair da rotina estética. Refresca os olhos. (...) A frescura desse arrepio foi o que eu senti quando pela primeira vez vi Las Vegas. (...) É por isso que convidei Bob [Venturi] a visitar Las Vegas comigo.” “Entre imagination sociale et architecture” [Entrevista com Robert Venturi e Denise Scott Brown]. *Op. Cit.*, p.101

40 “Passamos três semanas na biblioteca, quatro dias em Los Angeles, e dez dias em Las Vegas. Regressamos a Yale e gastamos dez semanas a analisar e a apresentar as nossas descobertas. Antes disso, os autores tinham visitado Las Vegas várias vezes e escrito *A Significance for A&P Parking Lots or Learning From Las Vegas* (*Architectural Forum*, Março 1968); isto foi a base do programa de investigação que esboçamos no verão de 1968.” Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, “Preface to the first edition”. Revised Edition, Cambridge, London: The MIT Press, 1998 [1972], p.xi. Cf. ainda Jean-Louis Cohen, “Saper Vedere Las Vegas”, *Op. Cit.*, pp.96-108

importante para os arquitectos e urbanistas, como os estudos da Europa medieval, antiga Roma e Grécia foram para gerações anteriores. Um estudo deste tipo ajudará a definir um novo tipo de forma urbana que está a emergir na América e na Europa, radicalmente diferente do que nós conhecemos.”⁴¹ Las Vegas é entendido como um caso de estudo cujo levantamento permitiria encontrar mecanismos operativos de projecto: “Um objectivo deste estudo será, com disponibilidade mental e sem preconceitos, compreender esta nova forma e começar a desenvolver técnicas para o seu manuseamento.”⁴²

Na verdade, as conclusões de *Learning*, se lidas literalmente, reconfiguram o entendimento da arquitectura e da prática do arquitecto. Se em *Complexity*, Venturi tinha posto em causa o espaço enquanto referência banalizada da *vulgata* moderna, em *Learning*, o espaço é tido como um conceito inoperante e é substituído pela decoração ou pelo anúncio.⁴³ A apologia do *icone* e do *lettering* é consequência da constatação que na realidade suburbana, o espaço é uma categoria fantasmagórica. Como afirma Scott Brown: “sendo um espaço automóvel, o espaço suburbano não se define com paredes e solos delimitadores (...). O espaço não é a componente mais importante da forma suburbana, mas sim a comunicação no espaço.”⁴⁴ E, de facto, se em *Complexity*, Venturi tinha usado a história para trazer de volta a arquitectura, em *Learning* a apologia do “barraco decorado” (o *decorated shed*) nega as conquistas substanciais da arquitectura moderna, centradas no “protagonismo” do espaço. Nesta passagem, como afirma Colquhoun⁴⁵, o “espaço” é trocado pelo “simbólico”, enfatizando-se a componente de comunicação populista.⁴⁶

A “ambiguidade”, o apelo central de *Complexity*, evolui para o desdobramento do

41 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. “Preface to the first edition”, 1972, p.xi

42 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *Ibidem*.

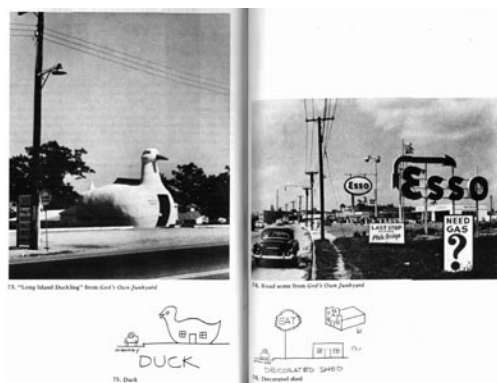
43 “A qualidade peculiar (...) que existe no *sprawl* urbano comercial (...) é o simbolismo. Aprendemos que se ignoramos os *signos* como ‘poluição visual’ estamos perdidos. Se procuramos o ‘espaço entre os edifícios’ em Las Vegas estamos perdidos. (...) Como arquitectura o *sprawl* urbano é um falhanço; como espaço, não é nada. Só quando vemos os edifícios como símbolos no espaço, e não como formas no espaço, é que a paisagem ganha qualidade e significado. E a noite, quando só se vê os anúncios e não os edifícios, vemos o *strip* em estado puro.” Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *Op.Cit.*, p.11

44 Denise Scott Brown, “Aprendiendo del pop”, *Op. Cit.*, p.18

45 “A teoria é a do *decorated shed*, segundo o qual o arquitecto deve abjurar as *qualidades arquitectónicas do espaço e estrutura* e concentrar-se no *conteúdo simbólico*”. Alan Colquhoun, “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin”, AAVV, 1998, p.179

46 Em *Learning from Las Vegas*, “o populismo, que era um subtexto em *Complexity*, transforma-se no tema principal. (...) [Denise Scott Brown defende que] o papel do arquitecto é compreender e interpretar os desejos do cliente. Nesta perspectiva, a via para uma arquitectura significativa está na concretização dos valores interiorizados dos utentes”. Alan Colquhoun, *Idem*, pp.178-179

“Decorated shed vs Duck”, Robert Venturi et al.
Learning from Las Vegas, 1972, pp.75-76



edifício em duas partes – o “barraco” que é “decorado” – o que evoca a caracterização de Jean Baudrillard da América, como a ligação do primitivo com o sofisticado, sem plano intermédio.⁴⁷ O primitivo seria o “barraco”, na sua função primária de “abrigo”, e o sofisticado seria a “decoração”, o investimento em anúncios de néon, ou simulações electrónicas. De facto, Venturi quer, por um lado, regressar à visão mais primitiva da arquitectura como “abrigo”, tendo chegado à conclusão que este aspecto tinha sido negligenciado pelos modernos⁴⁸; por outro, “aprender com Las Vegas” significa acrescentar a esse nível primordial, o nível “sofisticado” de comunicação do programa: “gostamos de enfatizar o conceito de abrigo (...); e gostamos de retórica simbólica que não está integrada no abrigo.”⁴⁹

Venturi estabelece em *Learning* a dicotomia “decorated shed” vs “duck”⁵⁰, onde “duck” representa uma arquitectura imaginosa, acrobática, de acordo com a expressão de aspectos do programa ou com uma metáfora visual. A preferência de Venturi pelo “decorated shed” significa o apreço por uma lógica de ajustes e compensações mais do que por grandes elaborações formais. No limite, o “decorated shed” está ao alcance de qualquer um; a negação do “protagonismo” do espaço, substituído por uma operação de comunicação envolvendo um “barraco”, supera a arquitectura moderna e, no caminho, tende a superar a própria figura do arquitecto. Esse problema estava já no *dictum* “Main street is almost all right” que constava em *Complexity*⁵¹ como foi notado: “A main

47 Cf. Jean Baudrillard, *America*, London, New York: Verso, 2000 [1986], p.104

48 “As definições [da arquitectura] nos últimos setenta e cinco anos têm sido feitas em termos espaciais, tecnológicos, orgânicos, ou linguísticos. As definições da arquitectura moderna nunca incluíram o conceito de ornamento, nem se referiram explicitamente a noção de abrigo.” Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *Op. Cit.*, p.7

49 Robert Venturi, *Idem*, p.8

50 Cf. “The Duck and the Decorated Shed”, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. “Preface to the first edition”, 1972, pp.88-91

51 Cf. Robert Venturi, 1966, p.104

street está quase bem – acrescentamos – porque os arquitectos modernos (...) não lhe puseram a mão. As pessoas deixadas a si mesmo – é esse o argumento – fazem melhor (...) do que quando se entregam aos profetas imperiais da arquitectura.”⁵²

Learning tem a matriz de uma operação pop, transforma Las Vegas em Pop Art, por um mecanismo de deslocação do “banal” para um plano “erudito”. Venturi assume a influência dos artistas Pop: “abriram-nos os olhos e as mentes ao mostrarem-nos outra vez os valores da representação em pintura e levando-nos à associação como um elemento da arquitectura. Mostraram-nos também o valor dos elementos convencionais e familiares ao justaporem-nos em novos contextos e diferentes escalas criando assim novos significados.”⁵³ A ambivalência dos objectivos é também partilhada: “estes artistas tinham, compreendemos mais tarde, uma posição irónica na sua relação de amor-ódio com os seus objectos vulgares que é paralela à nossa em relação à arquitectura comercial vulgar: permitiram que olhar para Las Vegas fosse um pouco mais fácil, mesmo se continuava a ser difícil.”⁵⁴

A metodologia seguida em *Complexity* e, particularmente, em *Learning*, decorre então dessa disponibilidade para a apropriação de objectos populares. Venturi dá exemplos de expressões da “alta cultura” inspiradas em formas populares, citando Beethoven, Verdi e Mies van der Rohe.⁵⁵ Particularmente acutilante e irónica é a analogia entre o projecto do Palácio dos Sovietes (Le Corbusier, 1931) e a imagem da McDonalds: “a evolução iconográfica dos arcos da McDonalds é complexa. Na sua versão original deriva talvez do projecto de Le Corbusier para o Palácio dos Sovietes dos anos 20.”⁵⁶

A teoria do “inclusivismo”⁵⁷ exposta em *Complexity* – mesmo se algo contraditada pela dicotomia “decorated shed” vs “duck”, que tende a funcionar numa lógica de exclusão⁵⁸

52 Lance Wright, “Robert Venturi and the anti-architecture”, *The Architectural Review*, Volume CLIII, 914, April 1973, p.262. O artigo acusa Venturi de propor uma “filosofia *laissez faire*” (p.263) e de “propor para a raça humana uma espécie de permanente existência num *night club*” (p.264)

53 Robert Venturi, “A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *Op. Cit.*, p.12

54 Robert Venturi, *Ibidem*.

55 Venturi afirma a esse propósito que “a arquitectura moderna procurou inspiração no vernáculo industrial para as suas formas” e refere o exemplo de Mies van der Rohe: “o trabalho de Mies depois de vir para os Estados Unidos é uma ainda maior adaptação do vernáculo industrial do que nos casos de Gropius ou Le Corbusier e as suas ordens quase clássicas derivando do perfil de aço ‘I’ de um certo tipo de fábricas americanas eram executadas (...) p’ara simbolizar o processo industrial e um aordem pura.” Robert Venturi, *Idem*, p.15

56 Robert Venturi, *Ibidem*.

57 Cf. Robert Venturi, *Op. Cit.*, [1966], [2ª Edição, 1977], 1998. “Inclusivismo” nos termos de Venturi significa “a unidade difícil de inclusão em vez da unidade fácil da exclusão.” p.16

58 Cf. Fred Koetter, “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steve Izenour’s *Learning from Las Vegas*”,

– dilacera a possibilidade crítica. O “inclusivismo” é uma mudança de paradigma face à abordagem moderna porque desconcerta e relativiza: a incoerência pode ter a sua coerência, o incompleto pode ser justo, o feio pode ser legítimo. *Learning from Las Vegas* é uma assunção desse corte, uma porta aberta para um quarto desconhecido. Há uma inversão do processo artístico: tradicionalmente, à inovação segue-se um processo de apropriação; aqui, na apropriação está a inovação. O problema central que esta viragem acarreta é observado com clareza por Scott Brown, logo em 1971: “No movimento da arte menor à grande arte reside um adiamento do juízo. O juízo suspende-se com o fim de entender e ser receptivo. Trata-se de uma técnica heurística apaixonante mas é também uma técnica perigosa, já que a afeição por toda a cultura pop é tão irracional como odiá-la em conjunto e pode significar um *apanhar o comboio* do pop generalizado e indiscriminado onde tudo vale (...). Os artistas, arquitectos e actores devem julgar depois, espero, de uma pausa.”⁵⁹

Learning suscitou críticas também no plano político, como refere Von Moos: “a reacção (...) não foi muito diferente daquela de algumas pessoas face à pornografia: ultraje moral. Todos os grandes nomes da crítica da New Left, de Adorno e Herbert Marcuse a Clement Greenberg eram citados pelos opositores para descreverem o trabalho de Venturi como *cínico* e *reaccionário*.”⁶⁰ Esta crítica será depois central no debate sobre o pós-modernismo.

Para compreender a abordagem de Venturi é, no entanto, preciso ter em conta a sua “americanidade”, a sua espacialidade particular. A esse propósito, Venturi afirma: “A América é um lugar onde há uma grande diversidade de culturas do gosto – e de justaposições arquitectónicas, combinações e distorções que devem desencorajar a ênfase na homogeneidade. Esta confluência é um belo fenómeno (...) porque diminui a ideologia – a ideia que só há uma maneira de fazer as coisas.”⁶¹ Por isso afirma: “não se tratava de *resolver* (...) problemas complicados (...) como Le Corbusier queria *resolver*. (...) A questão era antes, como projectar permitindo a existência desses problemas.”⁶² É numa perspectiva de “evolução” e não de “revolução” que Venturi se propõe actuar, o que ecoará na cultura arquitectónica dos anos 80: “Nunca pensamos (...) *vamos ser*

AAVV, *Oppositions Reader*, 1998, p.658

59 Denise Scott Brown, “Aprendiendo del pop”, *Op. Cit.*, pp.28-29.

60 Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.12

61 “Entre imagination sociale et architecture” [Entrevista com Robert Venturi e Denise Scott Brown]. *Op. Cit.*, p.103

62 Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.11

líderes ou (...) originais. Um arquitecto é um craftsman (...). Há tempo para a revolução e há tempo para a evolução (...). Por definição, uma revolução não pode durar 50 anos ou transforma-se num oxímoro (...). Nas últimas décadas, a evolução tendo sido a revolução.”⁶³

Ou ainda, diz Denise Scott Brown: “Neste ponto do nosso trabalho estamos a desenhar os detalhes de vários edifícios e estou a adorar. Deus está nos pormenores, assim como está neste momento também o Bob [Venturi].”⁶⁴

⁶³ “Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell”, *Op. Cit.*, p.12

⁶⁴ “Entre imagination sociale et architecture” [Entrevista com Robert Venturi e Denise Scott Brown], *Op. Cit.*, p.103

2.1.2

Aldo Rossi: do *tipo* para a *imagem*

Do seio da crise da arquitectura moderna, Aldo Rossi faz uma significativa passagem da cultura racionalista para a cultura pós-moderna da “imagem”. Partindo da convocação explícita da arquitectura visionária do Iluminismo, Rossi vai evoluir para o visionarismo sem ideologia da arquitectura pós-modernista. As suas premissas são muito distintas das de Venturi embora ambos tenham motivações pedagógicas, o que, no caso de Rossi, serve para alimentar uma ambição “científica”. Mas encontram-se em destinos semelhantes: na admissão do potencial iconográfico ou monumental da arquitectura; na metodologia da citação e da *collage* e na adopção de um historicismo em fruição livre. Em qualquer dos casos, saímos das propostas “metodológicas” e “ficções” científicas que prevalecem na segunda metade da década de 60 para um “regresso à arquitectura” como disciplina em processo de ligação com a história – dos maneirismos no caso de Venturi; do racionalismo no caso de Rossi. Nestas abordagens residem formas de apaziguamento prático da arquitectura com a sua história, que surge como algo para ser aprendido, um conjunto de referências manuseáveis. Se a abordagem de Venturi se faz no seio da cultura americana sob a influência do mundo mediterrânico que Kahn tinha revisitado, Rossi emerge do grupo que marcou a discussão nos anos 50, em Itália, como vimos no capítulo anterior. Onde Louis Kahn diz “amo os inícios”, Rossi poderia ter dito “amo os fins”.

Aldo Rossi faz parte do grupo de arquitectos que colabora com Ernesto Rogers na *Casabella-Continuitá*, de que é editor entre 1961 e 1964. O seu entendimento do processo de “continuidade” vai evoluir no sentido de uma posição extremada e poética. Rossi está em ruptura com o postulado “orgânico” de Zevi⁶⁵ e avança para lá do discurso culturalista

65 Como escreve Rafael Moneo: “Sensível às primeiras críticas formuladas contra o Movimento Moderno, Rossi reagiu com particular intensidade aos historiadores que decretavam ainda a sua vitalidade. Entre estes estava Zevi (...). Rossi colocou-se na oposição. Não estava interessado em ligar a arquitectura com as artes mais avançadas como procurava para a arquitectura uma base própria”. Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004, pp.102-103

“Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery”, Rafael Moneo
AAVV
Oppositions Reader, 1998, p.106



de Rogers. No decorrer dos anos 60, assume a necessidade de clarificar uma “teoria”, de superar a “crise” e encontrar uma transmissibilidade para o projecto.⁶⁶ De facto, propõe-se levar a cabo uma autêntica refundação disciplinar: quer passar do “método” que Rogers herda de Gropius como manifesto modernista para uma lógica de *estilo*, fundada numa assumida “tendência”. Ao contrário de Rogers, Rossi não se coloca num plano de revisão e de apaziguamento mas, pelo contrário, de evocação revolucionária, “heróica”. Se Venturi prefigura um arquitecto “anti-heróico”, pragmático, com senso comum, Rossi cria um arquitecto “super-heróico”, poeta e cientista, embora melancólico com o peso da racionalidade a vibrar em todos os sentidos. Venturi está centrado na “pequena história”, na experiência comum, na “realidade”. Rossi está interessado na grande história (do Iluminismo, em particular), e o seu realismo corresponde a uma realidade postulada, a aspiração de um desejo colectivo; à “imaginação” mais do que à “observação” que alimenta o realismo americano.⁶⁷ Como escreve Rafael Moneo, no artigo que primeiro deu a conhecer Rossi na América, “a referência ao surrealismo, a certas perspectivas metafísicas e a um certo Renascimento (...) afasta-o do real, entendido como ocorrência quotidiana.”⁶⁸

66 Como afirma Franco Stella citando Aldo Rossi, a actividade crítica surge como necessária para “sair da situação catastrófica em que se encontrava a arquitectura nos anos 60”. Segundo Stella, “às evasões utópicas, às arquitecturas superficialmente miméticas do antigo, às soluções tecnológicas sem história”, Rossi contrapõe “a meditação sobre as componentes civis da arquitectura” porque “só quando a arquitectura se realiza como um monumento é que cria um lugar.” Franco Stella, “La ricerca dei luoghi perduti”, Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia: Marsilio, 1998, p.48

67 Como escreve Stanislaus von Moos, “os racionalistas [da Europa] ao contrário dos pragmatistas americanos parecem considerar a *realidade* não como algo que deve ser encontrado mas como algo que deve postulado. Não se trata portanto de observação sociológica ou antropológica mas mais da ficção de um ‘desejo colectivo’ cobrindo largos períodos de tempo que serve a Giorgio Grassi, por exemplo, como eixo do realismo arquitectónico. Aldo Rossi (...) decide por ele próprio qual é a arquitectura que é suficientemente real para ser evocada como referência histórica nos seus projectos. (...) Nada parece ser menos relevante (...) que as imagens e símbolos que correspondem à experiência quotidiana *actual* dos trabalhadores italianos. (...) Por outras palavras, os arquitectos europeus definem *realismo* em termos de *idealismo* humanista.” Stanislaus von Moos, *Op. Cit.*, 1987, p.61

68 Rafael Moneo, “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery” [1976], AAVV,

Como dizíamos, Rossi evolui da “continuidade” de Rogers para o desenho apologético de um mundo a acabar. Estabelece o “fim” desse processo: “*ora questo à perduto*” é a frase de Georg Trakl que notoriamente aparece num desenho de 1975. De facto, Rossi não se propõe cerzir, reestabelecer um nexos cultural; pelo contrário, inscreve violentamente um juízo terminal sob a própria cultura moderna. Ao extremar uma componente racionalista que lê como trans-histórica, em tempos que negam qualquer racionalidade *a priori* e, pelo contrário, celebram lógicas casuísticas, Rossi extenua as possibilidades da arquitectura ser racional. Disso mesmo se dá conta, ao incluir cada vez mais explicitamente o “sentimento” e a vocação “autobiográfica” até se aproximar distintamente da forma do poema e da sedução da imagem.

Apesar desta evolução, os temas do programa *rossiano* mantêm-se ao longo do tempo. Rossi pretende refundar o racionalismo por referência à arquitectura visionária de Boullée⁶⁹, em particular – a que chama “racionalismo exaltado”⁷⁰ –, e encontra em Adolf Loos uma referência proto-moderna igualmente praticável. O “neo-racionalismo” é o culminar de uma espécie de movimento trans-histórico que se sustenta nessas experiências. O racionalismo iluminista e o moralismo *loosiano* permitem acalantar uma “autonomia disciplinar para a arquitectura”, a “arquitectura em si mesmo”, fora do campo dissolvente de outras disciplinas, mesmo se Rossi recorre a leituras estruturalistas para tentar postular essa “autonomia”. O “tipo” é o elemento que permite a definição da essência de uma arquitectura, uma redução à matriz que evoca o tempo da cidade⁷¹; o “monumento” representa uma aspiração civil, traduz o encontro da memória colectiva

Oppositions Reader, Op. Cit., 1998, p.122

69 Na introdução a Etienne Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova: Marsilio, 1967, Rossi escreve: “Este ensaio sobre Boullée tem um interesse particular para quem hoje está convicto da necessidade de uma leitura da arquitectura fundada em princípios lógicos e acredita que o projecto de arquitectura pode ser baseado, em grande parte, numa série de proposições. Boullée é um arquitecto racionalista no sentido em que, construído um sistema lógico da arquitectura, propõe-se verificar continuamente, nos diversos projectos, os princípios assumidos; a racionalidade do projecto consiste na adesão a esse sistema.” Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], p.346

70 Cf. Aldo Rossi. *Idem*, p.348. Daniele Vitale escreve: “Era uma Razão estranha e diversa aquela que Rossi propunha e que o ensaio sobre Boullée clarificava”. Daniele Vitale, “Aldo Rossi. Ricordi e verità”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi, “Care Architetture”*, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, p.146

71 Aldo Rossi sintetiza a ideia de “tipologia” na “Introdução à edição portuguesa” de *A Arquitectura da Cidade*: “Consideram-se então como forma tipológica aquelas formas que, na história (...) acabaram por assumir um carácter sintético de um processo que é manifesto, precisamente, na própria forma.” Aldo Rossi, “Introdução à edição portuguesa” [1971], *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa: Cosmos [1ª edição portuguesa 1977], 2001, p.17

com a mão do artista.⁷² O “tipo” e o “monumento” definem a “cidade como arquitectura”. A partir destas definições, como afirma no seu texto mais programático, “Architettura per i musei”⁷³, Rossi quer formular uma “teoria do projecto como momento de uma teoria de arquitectura.”⁷⁴ Isto é, procura os elementos que estruturam um discurso operativo e transmissível: “um discurso rigoroso sobre o projecto de arquitectura deve basear-se em fundamentos lógicos. (...) É essa, em termos gerais, a atitude racionalista face à arquitectura e à sua construção: acreditar na possibilidade de um ensino que está contido num sistema e onde o mundo das formas é tão lógico e preciso quanto cada um dos outros aspectos dos factos arquitectónicos.”⁷⁵ A investigação “tipológica”⁷⁶ é um mecanismo que permite esventrar a cidade sedimentada, fixando invariantes que são depois, por analogia, a chave do projecto. É nesta abordagem que Rossi mais se aproxima de uma qualificação “científica”.

Podemos situar o início do programa *rossiano* nos artigos premonitores que escreve em 1958 sobre o Iluminismo, a pretexto do livro de Emil Kaufmann⁷⁷, e em 1959 sobre Adolf Loos.⁷⁸ Nesses textos defende já uma “arquitectura racional” e a propósito da polémica de Loos com os “artistas da Art Nouveau” propõe um princípio que se revelará central: as rupturas na arquitectura decorrem das rupturas na sociedade, e não vice-versa. Escreve Rossi: “Adolf Loos sabe claramente que não existem rasgos na tradição (...) fora de um progresso geral, efectivo, da humanidade. (...) Progresso, em suma, não significa redesenhar a plaina, mas, por exemplo, inventar uma máquina que substitua a plaina.”⁷⁹ Não havendo rupturas na sociedade, a arquitectura deve permanecer ligada

72 Escreve Rossi a propósito: “O momento máximo da medida do arquitecto é o monumento porque o monumento é o sinal máximo de uma realidade mais complexa; é o código com que lemos o que de outro modo não pode ser dito; isso pertence à biografia do artista e à história da sociedade.” Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Op. Cit.*, 1978 [1975], p.336

73 No título este texto Rossi parafraseia Cézanne: “Eu pinto só para os museus”. Rossi sugere para a arquitectura, aquilo que entende Cézanne propõe para a pintura: “Com esta frase Cézanne (...) declara a necessidade de uma pintura que executa um desenvolvimento lógico rigoroso, no interior da lógica da pintura que é, exactamente, verificada nos museus” (p.337); “Na sua forma mais elevada [a arquitectura] cria peças de Museu” (p.339). Aldo Rossi, *Idem*.

74 Aldo Rossi, *Idem*, p.323

75 Aldo Rossi, *Idem*, p.339

76 Segundo Ignasi de Solà-Morales, para Rossi a “análise morfológica e tipológica são a substância dos lugares que o arquitecto deve reconhecer antes de qualquer actuação.” Ignasi de Solà-Morales, “Lugar: permanencia o producció”, *Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: GG, 1995, p.118

77Cf. Aldo Rossi, “Emil Kaufmann e l’architettura dell’Illuminismo” [*Casabella continuità*, 222, 1958], 1978 [1975], pp.62-71

78 Cf. Aldo Rossi, “Adolf Loos, 1870-1933” [*Casabella continuità*, 233, 1959], *Idem*, pp.78-106

79 Aldo Rossi, *Idem*, p.85

a princípios estáveis, inscritos na história, sem a ânsia do “novo”. Este princípio é glosado repetidamente, tal como a ideia que as questões fundamentais da arquitectura se mantêm imperturbadas ao longo do tempo: “os princípios da arquitectura enquanto fundamentos, não têm história, são fixos e imutáveis mas são continuamente diversas as soluções concretas.”⁸⁰

No percurso de Rossi há um permanente balanço entre o “conhecimento” e o “sentimento”, como afirma Rafael Moneo⁸¹ podendo-se constatar que há uma clara progressão de uma ênfase no “conhecimento”, nos anos 60, para uma ênfase no “sentimento”, a partir de 1976. *A Arquitectura da Cidade*, livro publicado em 1966 e reflexo de conferências e lições que Rossi foi realizando, é essencialmente motivado pelo lado do “conhecimento”. O campo onde esse “conhecimento” pode ser estabelecido é para Rossi a cidade, “*a coisa humana por excelência*.”⁸² Sob a influência do estruturalismo, a cidade pode ser descrita e sistematizada.⁸³ Ignasi de Solà-Morales analisa a demanda de Rossi exactamente nesse sentido: “A petição de um conhecimento autónomo da arquitectura baseada num campo teórico que lhe é próprio – a tratadística e a manualística – e a definição dos dados morfológicos e tipológicos (...) constitui uma transposição inteligente do pensamento estruturalista para o território da arquitectura.”⁸⁴

De facto, Rossi afirma que “o estudo da cidade pode ser comparado ao estudo da língua: (...) sobretudo pela complexidade dos processos de modificações e de permanências.”⁸⁵ A propósito de *A Arquitectura da Cidade*, Moneo escreve que Rossi procura uma “visão científica da cidade (...) de acordo com a ideologia dos estruturalistas que estavam em voga na altura”, mas é crítico da pretensão científica dessa abordagem: “os conceitos são vagos, imprecisos, difusos. Embora tenha sido enormemente atractivo para a minha geração.”⁸⁶ Moneo descreve a influência de Rossi no plano de um léxico renovado para

80 Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Op. Cit.*, 1978 [1975], p.327

81 Cf. Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, 2004, p.105

82 Aldo Rossi, *Op. Cit.*, 2001 [1ª edição portuguesa 1977], p.48

83 Escreve Rafael Moneo: “Desde o início da sua carreira, Rossi desejou que a arquitectura fosse uma ciência positiva. (...) A ambiciosa tarefa que se propôs realizar levou-o a pensar que a arquitectura podia ser pensada da mesma forma que as ciências naturais e humanas. Para isso acontecer, o primeiro passo era determinar aonde estava a arquitectura, determinar o território que podia ser o seu. Rossi não tinha dúvidas aqui: o território da arquitectura era a cidade.” Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Op. Cit.*, 2004, p.103

84 Ignasi de Solà-Morales, “De la autonomía a lo intempestivo”, 1995, p.88. Ainda segundo Solà-Morales, Rossi teorizou “a arquitectura como um contínuo retorno a arquétipos, de formas permanentes e imutáveis que constituem a sua identidade para lá de alterações só aparentes. A arquitectura da cidade é, em chave estruturalista, uma reivindicação da permanência histórica.” “Lugar: permanencia o producción”, *Idem*, p.118

85 Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Op. Cit.*, 1978 [1975], p.328

86 Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Op. Cit.*, 2004, p.104

o projecto mais do que na instauração de uma “metodologia”: “tão influente que no final dos anos 60, conceitos como *lugar, tipo, monumento, forma urbana* eram comuns.”⁸⁷

Os avanços de Rossi em *A Architectura da Cidade* passam também pela crítica explícita a elementos estruturais do Movimento Moderno. O funcionalismo é descrito como “ingénuo”⁸⁸, a partir da constatação que uma arquitectura menos motivada pela “função”, mais próxima de um “tipo” pode ter mais “vidas”, consagrar vários programas, resistir ao tempo. Rossi pretende “superar o mais ou menos declarado *funcionalismo* que percorre, a partir de Vitruvio, todo o *iter* do pensamento arquitectónico⁸⁹”, já que “a função não é mais que um instrumento face à experiência da arquitectura.”⁹⁰

Neste quadro de relação com a arquitectura moderna, deve-se também dizer que o “purismo” característico da fase inicial da sua obra tem uma razão de ser distinta da depuração do que chama “racionalismo *convencional*.”⁹¹ Como escreve Daniele Vitale: “As vanguardas *procuravam* a origem das coisas e fazia-se coincidir essa origem com a pureza e o carácter ideal das figuras elementares. Rossi *trova ed estrai* essas figuras do real, às vezes encontra o esqueleto.”⁹² Ou seja, o despojamento que Rossi investiga não tem a ver com um higienismo formal de inspiração maquinista, mas significa o regresso a uma espécie de “inocência” exercida sobre o tempo passado. “O que ainda hoje impressiona e fascina [nas obras de Rossi] é o seu radicalismo, o seu sentido de absoluto. Decorre de um processo de redução e descarnamento das formas”, recriando uma espécie de “*estado de inocência*”⁹³, como afirma Vitale. Quanto mais próximo do *tipo*, mais arquitectónico.

O universo de Rossi é deliberadamente reduzido: a “arquitectura da cidade” é lida através do “tipo” e do “monumento”; os ensaios são limitados a alguns temas e personagens; um núcleo de formas e imagens é insistentemente reiterado nos desenhos e projectos. A obsessão é para Rossi um modelo operativo: “O primeiro princípio de uma teoria creio que seja a obstinação sobre alguns temas e que seja próprio dos artistas e arquitectos,

87 Rafael Moneo, *Ibidem*.

88 Cf. “Crítica ao funcionalismo ingénuo”, Aldo Rossi, *Op. Cit.*, 2001 [1ª edição portuguesa 1977], pp.56-60

89 Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Op. Cit.*, 1978 [1975], p.325

90 Aldo Rossi, *Idem*, p.336

91 Cf. Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, *Idem*, p.348

92 Daniele Vitale, “L’azzurro del cielo”. Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, p.56

93 Daniele Vitale, *Idem*, p. 54. Segundo Antonio Monestirolí: “Rossi (...) não queria reduzir as formas da arquitectura ao essencial, como pretendiam alguns admiradores do seu *primeiro período* dito purista. A Rossi interessava que os elementos da sua arquitectura fossem identificáveis enquanto tal e não como sólidos geométricos. A porta, a janela, a coluna (...)” Antonio Monestirolí, “Forme realiste e popolari”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Op. Cit.*, 2002, pp.66-67

Cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1971/78
[Fotografia de Jorge Figueira, 1991]



em particular, centrarem-se num tema a desenvolver, operar uma escolha no interior da arquitectura e tentar resolver sempre esse problema.”⁹⁴

A circularidade e reiteração de temas visa também criar um dos pontos essenciais do programa *rossiano* – o reestabelecimento da “autonomia disciplinar da arquitectura”: “Só um racionalismo autêntico, como construção de uma lógica da arquitectura, pode pôr fim ao velho impasse funcionalista e às novas fábulas da arquitectura como questão interdisciplinar; a arquitectura sempre se apresentou com um corpo disciplinar bem definido, prático e teórico, constituído de problemas compositivos, tipológicos, distributivos e de estudo da cidade (...) que constituem o *corpus* da arquitectura.”⁹⁵ E se a “cidade” é o campo de investigação e o quadro geral de referência é a tradição racionalista, Boullée e Loos são os alicerces particulares desta reconstituição. Rossi defende uma espécie de meta-narrativa, a que chama *Tendenza*, onde o passado e o presente se encontram: “Quero manifestar o interesse, e uma *tendenza*, do passado e do presente, pela arquitectura da razão. O maior interesse que temos por estas obras tem a ver com os princípios compositivos e a construção lógica de onde nascem; sendo as suas referências bem fundadas num processo racional (...) demonstram uma teoria da arquitectura aonde a sucessão cronológica dos factos perde importância.”⁹⁶ Na perspectiva da *Tendenza*, o “novo” e o “moderno” perdem sentido, a cronologia enreda-se, estamos já numa temporalidade pós-moderna. A *Tendenza* é uma união das expressões racionalistas da história da arquitectura, que Rossi elabora como uma série de “coincidências” relidas no contexto contemporâneo.⁹⁷

Só que invocar a razão tão ardentemente significa também ir ao encontro do “outro lado”, como já tinha descoberto Piranesi. A razão exacerbada ou “exaltada” aproxima-o

94 Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Op. Cit.*, 1978 [1975], p.324

95 Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, *Idem*, p.351

96 Aldo Rossi, “L’architettura della ragione come architettura di tendenza”, *Idem*, p.370

97 Cf. Aldo Rossi, *Idem*, pp.370-378

“Coluna de Filarete”, Aldo Rossi
Autobiografia Científica, 1998, p.18



3. Colonna del Filarete

da melancolia. É esta contrariedade que o aproxima do surrealismo.⁹⁸ Rossi coloca-se entre o desejo de transmissibilidade do projecto, a criação de uma “teoria” a partir da inventariação de elementos racionais e um, cada vez mais forte, apelo “autobiográfico”, memorial e subconsciente. A arquitectura de Rossi toma assim uma expressão terminal porque é a tradução de uma impossibilidade. O Cemitério de Modena (1971-1978) é disso “monumento”. Como afirma Moneo: “O resultado é uma imagem quase surreal, fantasmagórica, *de Chiriciana*. A construção racional dá paradoxalmente lugar a uma imagem pouco conhecida. Como se o encontro entre a realidade e a racionalidade estabelecesse uma distância que dá ao trabalho de Rossi uma aura surreal.”⁹⁹ De facto, embora inspirado em tipologias reconhecíveis, o edifício de Modena surge, através de um processo de acentuação e *collage*, essencialmente como uma “imagem mental”, poetizada, reverberada, do que é um “cemitério”.

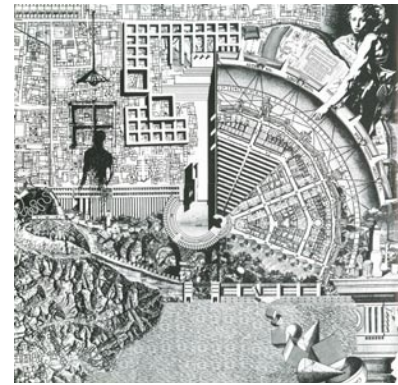
No percurso de Rossi, a “imagem” vai dilacerar o “tipo” ou, se se quiser, o “sentimento” vai falar mais alto que o “conhecimento”. A publicação de *Autobiografia Científica* (Nova Iorque, 1981), reflexo já do seu contacto com a América, traduz essa evolução. Se *A Arquitectura da Cidade* aspirava a uma possibilidade normativa de dimensão colectiva, a *Autobiografia Científica*¹⁰⁰ concentra-se na mundivisão do seu autor. A procura da “essência” vai até ao essencial – a vida é mais importante que a arquitectura: “Este livro podia chamar-se *Esquecer a arquitectura*, porque posso falar de uma escola, de um cemitério, de um teatro, mas será sempre mais exacto dizer: a vida, a morte,

98 Cf. Guido Canella, “Sul gusto del giovane Aldo”, Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, pp.23-24

99 Rafael Moneo. “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery” [1976], AAVV, *Oppositions Reader*, *Op. Cit.*, 1998, p.122

100 Como escreve Daniele Vitale: “se a *Arquitectura da cidade* era uma tentativa juvenil de montar um sistema e um tratado, a *Autobiografia* é a descoberta que a dimensão colectiva da arquitectura é inseparável do carácter individual dos acontecimentos, e que a sua legítima aspiração à ordem e à regra se transforma no real numa construção diversa e fragmentária.” Daniele Vitale, “Biografia”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Op. Cit.*, 2002, p.152

“Cidade Análoga”, Aldo Rossi *et al*
Lotus Internacional, 13, 1976, p.4



a imaginação.”¹⁰¹ “Esquecer a arquitectura” significa silenciar a arquitectura, torna-la *interior* e consabida, ao ponto da anulação. Se *A Arquitectura da Cidade* é uma tentativa de assegurar um “sistema”, *Autobiografia Científica* conclui pelo fragmento, pela dispersão. A evocação póstica impõe-se à possibilidade normativa. A memória capta imagens e não “tipos”, dir-se-ia.¹⁰² Dos anos 60 para os 80 ou quando, como diz Paolo Portoghesi, Rossi “transita da *arquitectura da razão* para uma realidade visionária”¹⁰³, entramos no território da pós-modernidade. Do neo-racionalismo sobrevive essencialmente uma “poética”, a iconografia, as formas. É disso de que Rossi se dá conta na viagem à América em 1976¹⁰⁴, apontada por Moneo como um ponto de viragem: “constituiu uma ruptura na estrada para Damasco porque de certa forma lhe tirou o zelo científico e levou-o a perceber que só se podia trabalhar com imagens.”¹⁰⁵ Diríamos que se tratou de uma troca do tempo longo que a definição “tipológica” traduz (Europa), pelo tempo curto que a “imagem” representa (América). A América, segundo Moneo, fez Rossi perceber que “a sua arquitectura consistia, antes de tudo, nos seus desenhos, que eram os seus desenhos o que melhor expressava os seus sentimentos

101 Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*, Barcelona: GG, 1998 [1981], p.94

102 Como escreve Rafael Moneo: “A noção do tipo passou para lá de ser um instrumento e transformou-se em imagem – e note-se que estou a falar de imagem, não de estrutura – de uma casa, escola, hospital. Era com essas imagens – sombras Platónicas? – que a cidade se tinha formado.” Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Op. Cit.*, 2004, p.104

103 Paolo Portoghesi, “Aldo Rossi”, Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, p.16

104 Diane Ghirardo fala nestes termos, explicando a importância de Rossi no contexto americano: “Rossi já tinha um público nos Estados Unidos antes das suas teorias serem entendidas; só o artigo de Moneo começou a explicá-las, seguido do catálogo da exposição no IAUS [Institute for Architecture and Urban Studies] em 1979. O Cemitério mostrou um mundo de arquitectura totalmente estranho ao *mainstream* da arquitectura americana desse período. (...) A exploração dos elementos básicos do projecto – volumes na luz e sombra, cones, colunas – tiveram muito impacto. Mas acredito que eram os desenhos que deixaram os americanos fascinados: falavam de um regresso da poesia à arquitectura (...), de uma arquitectura não meramente diagramática mas vivida e experimentada”. Diane Ghirardo, “Su Aldo Rossi, Entrevista de Chiara Visentin”, *d’Architettura*, 23, “Dopo Aldo Rossi”, Abril 2004, p.168

105 Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Op. Cit.*, 2004, p.104

(...), o seu principal legado. (...) [Rossi] dizia adeus ao mecanismo idealista que tinha avançado no seu livro – do tipo para a forma urbana para o território (...) que tinha guiado obras como o Gallaratese (...). O que sobrava era a iconografia.”¹⁰⁶

Ainda em 1976, Rossi apresenta na Bienal de Veneza um painel sobre a “Cidade Análoga”¹⁰⁷, metáfora gráfica¹⁰⁸ que representa uma síntese da sua investigação e poética. O texto que enquadra o trabalho é também um comentário à situação da política urbana em Itália, e um apelo a uma abordagem mais “civil”¹⁰⁹: “a resposta contida no tema da Cidade Análoga (...) é a da relação entre a realidade e imaginação”¹¹⁰; “E eu creio na capacidade da imaginação como coisa concreta.”¹¹¹A “Cidade Análoga” significa a ideia de um projecto feito por *acentuação* dos símbolos da cidade existente, manipulados, acentuados, repercutidos: “Cada um pode reencontrar-se em elementos fixos e racionais, na própria história, e acentuar os caracteres particulares de um lugar, de uma paisagem, de um momento.”¹¹² O painel da “Cidade Análoga” integra objectos e símbolos para demonstrar que o “planeamento” deve ter uma dimensão memorial, e não apenas física: “Através de uma montagem relativamente arbitrária (...) introduzimos coisas, objectos, recordações, tentando exprimir uma dimensão da envolvente e da memória.”¹¹³ Ao ser uma abstracção, embora partindo do “concreto”, na “Cidade Análoga”, como escreve Tafuri, “não existe *lugar*”; trata-se “do desejo de um abraço ecuménico com a realidade sonhada.”¹¹⁴

Rossi imagina uma perpetuação progressista e civil das formas existentes, por acentuação poética, e portanto formula uma espécie de *fim da história*: “já foi tudo inventado”; “os problemas são sempre os mesmos”. A arquitectura é para Rossi uma *arte combinatória*¹¹⁵,

106 Rafael Moneo, *Ibidem*.

107 Aldo Rossi refere-se a este painel da Cidade Análoga como “uma obra colectiva realizada com os amigos Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart”. Cf. Aldo Rossi, “La città analoga: tavola”, *Lotus 13 Internazionale*, Dezembro 1976, pp.5-9; Cf. Guglielmo Bilancioni, “Aldo Rossi: semplice ontologia”, Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, p.43; Cf. Salvatore Bisogni, “Ricordo di Aldo Rossi”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Op. Cit.*, 2002, p.79

108 Manfredo Tafuri, “Ceci n’est pas une ville”, *Lotus 13 Internazionale*, *Op. Cit.*, p.12

109 Escreve Rossi: “A beleza é útil, e a beleza urbana é aquilo que aborrece mais as intervenções de negócio, conflituosas ou burocráticas”. Aldo Rossi, “La città analoga: tavola”, *Lotus Internazionale*, 13, *Op. Cit.*, p.6

110 Aldo Rossi, *Idem*, p.5

111 Aldo Rossi, *Idem*, p.6

112 Aldo Rossi, *Ibidem*.

113 Aldo Rossi, *Idem*, p.7

114 Manfredo Tafuri, “Ceci n’est pas une ville”, *Op. Cit.*, p.12

115 “Com a introdução do mecanismo analógico e da citação, a arquitectura de Rossi assume todo o carácter e as prerrogativas de uma arte combinatória.” Cf. Patricia Montini Zimolo, “Per un’educazione al progetto”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Op. Cit.*, 2002, p.105

sem recuo nem progresso, um jogo perpétuo de derivação a partir de mitologias e figurações locais. É esse o sentido do “trágico” em Rossi: um eterno perpetuar das mesmas imagens recolocadas, um *cul-de-sac* poético dada a impossibilidade prática de “sair” da história da cidade. Rossi condena-se a uma repercussão *ad infinitum* de variações do mesmo; a invenção e o imprevisto surge na conexão ou conflito dos temas inventariados. Um *puzzle* como lhe chama Tafuri.¹¹⁶ A cidade *rossiana* é construída com “fragmentos” que têm ressonância na sua própria história, porventura arbitrariamente “colocados” porque já integram, em si mesmo, uma ordem profunda (o “tipo”) ou visual (os “monumentos”).

É essa a glória do Teatro del Mondo, construído para a Bienal de Veneza de 1980 e inaugurado em 11 de Novembro de 1979: uma manifestação construída da “Cidade Análoga”¹¹⁷, o “tipo” cedendo à “imagem”, a viragem “sentimental” de Rossi. Com esta obra, Rossi dá polemicamente o seu aval à manifestação europeia do pós-modernismo que é a Bienal de Veneza de 1980, como veremos. O Teatro del Mondo é fotografado e celebrado. A circularidade dos desenhos de Rossi ganha no Teatro del Mondo vida própria; a sua viagem cria sucessivas imagens de uma “Cidade Análoga”, significando também o fim do “sítio” no sentido telúrico do termo; qual *genius loci*? O “espírito do lugar” partiu em viagem. Enquanto figura sem *firmitas*, e sem grande *utilitas*, o Teatro del Mondo é uma constatação do fim do clássico. Um farol em movimento pode ser o paradoxo máximo, está para lá de qualquer “racionalidade”.

A propósito do *Teatrino Cientifico*, projectado por Rossi em 1978, Vitale diz tratar-se de “um jogo de construção, mecanismo de combinação e recordação (...). O jogo, no seu ser infantil e imitativo, fantástico e profundo, atinge uma seriedade ritual e infinita. Entre o *pequeno jogo* cândido da criança (...) e o *grande jogo* da arquitectura (...) [Rossi] não vê oposição ou alteridade mas correspondência.”¹¹⁸ O *puzzle* temporal, a infantilidade celebratória, o teatro das associações colocam Rossi no centro da arquitectura pós-modernista.

116 Cf. Manfredo Tafuri, “Ceci n’est pas une ville”, *Op. Cit.*, p.12

117 “As cenas urbanas, criadas pelo teatro na sua passagem, e aquelas definidas dos vários pontos de vista, uma vez ancorado na Punta della Dogana, estavam em parte já previstos num conjunto de desenhos precedentes. (...) Mas a verificação mais importante da teoria [da Cidade Análoga] é a viagem feita pelo barco, com os seus muitos encontros, às vezes previstos, às vezes fortuitos, de qualquer modo surreais, que provocaram inúmeras e fugazes cidades análogas”. Cf. Gino Malacarne, “Note sull’architettura di Aldo Rossi. Frammenti”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Op. Cit.*, 2002, p.88

118 Daniele Vitale, “L’azzurro del cielo”, Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, p.57

2.1.3

A guerra acabou: as “linguagens de prazer”

Nos anos 70, a “arquitectura racional” e Rossi ganham, na Europa, discípulos e crescente influência. Mas com Kahn, e depois Venturi, é notória a capacidade da América jogar com o destino da cultura arquitectónica. O que está em causa, de qualquer modo, depois dos avanços de Venturi e de Rossi, é desbravar abordagens *formais* fora da tutela da arquitectura moderna que deixa de ser uma “ideologia”, isto é, “dominante.”¹¹⁹ O que liga estas várias experiências é a assunção da arquitectura sem pretextos políticos abstractos num processo de reconquista da sua génese e repertórios formais.¹²⁰ Isto significa, como escreve Tafuri citando Roland Barthes, a adopção de “linguagens de prazer” em substituição das “linguagens de batalha”¹²¹ dos anos 20/30.

Em 1976, Anthony Vidler propõe a existência de uma “Terceira Tipologia” como campo de actuação dos “novos racionalistas”, onde inclui Rossi, a *Tendenza* e Leon Krier: a “cidade tradicional” é a matriz desta “tipologia”, já que se quer “sublinhar a continuidade da forma e da história contra a fragmentação produzidas pelas tipologias (...) do passado recente”¹²², isto é, do Movimento Moderno. Segundo Vidler trata-se de uma ruptura com a tradição idealista do racionalismo: “esta *ontologia da cidade* é de facto radical. Nega as utopias sociais e definições positivistas da arquitectura dos

119 Segundo Roland Barthes a expressão “*ideologia dominante*” é “incongruente”, já que a ideologia “é precisamente a ideia enquanto domina: a ideologia só pode ser dominante”. Roland Barthes, *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1983 [1973], p.73

120 Alan Colquhoun escreve a propósito da exposição *Rational Architecture*: “o trabalho dos racionalistas (...) fortemente influenciado pelos estudos linguísticos estruturalistas em França e Itália, sustenta a ideia que os valores da arquitectura são independentes da ideologia. (...) A partir desta perspectiva, os Racionalistas consideram o Movimento Moderno dos anos 20 e 30 uma mina de ideias que nunca foram bem desenvolvidas, embora, ao contrário de Benevolo e Zevi, as abordem no plano formal e não como doutrina ortodoxa e conteúdo – ou melhor, abordam o conteúdo através da forma, considerando que há um repertório limitado de formas arquitectónicas.” Alan Colquhoun, “Rational Architecture”, *AD*, 6, Vol. XLV, June 1975, p.365

121 Manfredo Tafuri, “Les bijoux indiscrets”, *Five Architects N.Y.* Napóles: Officina Edizioni, 2ª edição, 1981, p.29

122 Anthony Vidler, “The Third Typology” [*Oppositions* 7, Winter 1976], AAVV, *Oppositions Reader*, 1998, p.14

últimos duzentos anos.”¹²³ Diferentemente das duas “tipologias” anteriores – a “cabana primitiva” e a emulação da “produção em série” – que se estabelecem em relação a uma “natureza” fora da arquitectura, a “Terceira Tipologia” refere-se à “própria natureza da cidade, esvaziada de conteúdos sociais específicos (...) permitindo-se apenas falar da sua própria condição *formal*.”¹²⁴ Neste contexto, para os “novos racionalistas”, a “arquitectura já não é um campo que se tem que relacionar com uma hipotética *sociedade*, para ser concebida e compreendida.”¹²⁵

Na América, a apropriação da arquitectura moderna desdramatizou a sua carga ideológica¹²⁶ como é patente na exposição do MoMA, “Modern Architecture” (1932)¹²⁷, onde é identificada como *International Style*. Uma leitura mais aprofundada e crítica só acontece nos anos 60 e as principais linhas de “emancipação” são as estabelecidas pela abordagem irónica de Venturi – “*Less is a bore*” – e pelo “neo-vanguardismo” dos *Five Architects*, visando a reinstalação formal de temas da vanguarda europeia dos anos 20/30. Em ambos os casos, o confronto é necessariamente pós-moderno, isto é, crítico ou deslocado da “meta-narrativa” que sustenta a arquitectura moderna.¹²⁸ Como veremos, essa *deslocação* é também notória em *Collage City*, de Colin Rowe e Fred Koetter¹²⁹, desde logo na proposta de apropriação do legado moderno e da tradição clássica segundo um uso *bricoleur*¹³⁰ dos seus patrimónios formais.

123 Anthony Vidler, *Ibidem*.

124 Anthony Vidler, *Ibidem*.

125 Anthony Vidler, *Ibidem*.

126 Na apresentação dos *Five Architects*, Colin Rowe explica a apropriação não ideológica da arquitectura moderna na América: “a arquitectura europeia, embora tenha operado no interior dos colapsos e brechas do sistema capitalista, existiu fundamentalmente como ambição socialista; na arquitectura americana isso não ocorreu. E assim, quando por descuido ou expressamente, a arquitectura moderna europeia se infiltrou nos Estados Unidos nos anos 30, introduziu-se como abordagem à construção e não muito mais. Isto é, chegou muito depurada dos seus conteúdos ideológicos e sociais, e faz-se exequível não como uma evidente causa ou manifestação do socialismo, mas como um *decor de la vie* (...) de um capitalismo ilustrado.” Colin Rowe, “Introducción”, *Five Architects*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, [1972], p.4

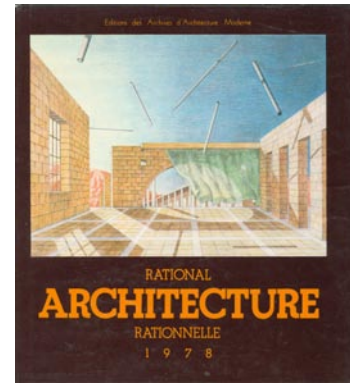
127 *Modern Architecture: An International Exhibition* teve lugar no MoMA, em 1932, e foi comissariada por Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson enquanto exposição inaugural do Departamento de Arquitectura dessa mesma instituição.

128 A teoria americana, mesmo quando se refere aos temas da vanguarda europeia como o “funcionalismo”, coloca-se num plano de superação ou refundação: em 1976, Mario Gandelsonas propõe um “neo-funcionalismo” [“Editorial”, *Oppositions* 5, Summer 1976] in AAVV, *Oppositions Reader. Op. Cit.*, 1998, pp.7-8; e Peter Eisenman um “pós-funcionalismo” [“Editorial”, *Oppositions* 6, Fall 1976] *Idem*, pp.9-12

129 *Collage City* é publicado em 1978 mas o texto é no essencial terminado em 1973 e é conhecido desde então. Cf. Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1983, [1978], p.186. Em 1975, a *Architectural Review* publica uma versão condensada do texto (*AR*, 158, 1975). Cf. K. Michael Hays (ed). *Architecture Theory since 1968*. Columbia Books of Architecture, Cambridge, Massachusetts; London England: The MIT Press. 1ª ed. 2000, [1998], p.89

130 Fazendo a crítica de uma “arquitectura total”, Rowe e Koetter problematizam a ideia do arquitecto como

Archives d'Architecture Moderne (ed.)
Rational Architecture Rationnelle, 1978 (capa)



A expressão de uma “arquitetura racional” engloba experiências dos dois lados do Atlântico, leituras distintas e até opostas, algo que é patente na Exposição Internacional de Arquitectura da XV Trienal de Milão de 1973¹³¹, comissariada por Rossi. Ao afirmar, nesse contexto, que para “a má arquitectura não há nenhuma justificação ideológica”¹³², Rossi manifesta a “autonomia da arquitectura” face a pressupostos “exteriores”, e justifica a abrangência dos participantes. Na exposição da Trienal, “a herança do racionalismo” é convocada explicitamente¹³³ e a “nova arquitectura” racionalista fica a cargo de projectos de Leon Krier, James Stirling, Leslie Martin, Giuseppe y Alberto Samonà, Oswald Mathias Ungers, Robert Krier, Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Richard Meier e do português José Charters Monteiro, entre outros nomes. A mesma exposição, re-organizada por Leon Krier com ênfase na questão urbanística¹³⁴, é montada em Londres, em 1975. Aquilo que está em jogo, como escreve a propósito Alan Colquhoun, é o “interesse não somente no Movimento Moderno inicial mas no

bricoleur em oposição ao “cientista” ou ao “engenheiro”, a partir de um conceito de Claude Lévi-Strauss. Cf. Colin Rowe e Fred Koetter, “Collison City and the politics of *bricolage*”, *Op. Cit.*, 1983, [1978], pp.102-104

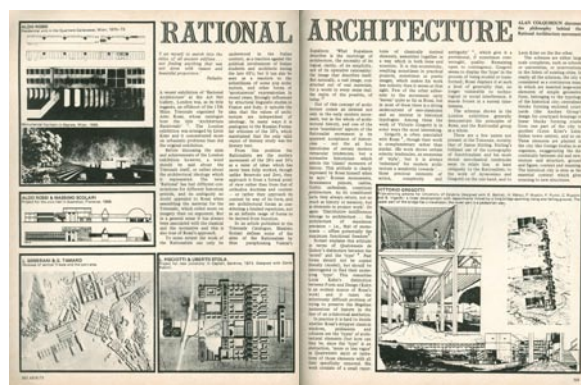
131 Como refere Ignasi de Solà-Morales, com a Trienal de Milão, “o processo de formulação do neo-racionalismo é já um ciclo acabado”. A exposição e o seu catálogo marcam a consolidação da “Arquitetura Racional”, a definição de *Tendenza* segundo o “termo combativo cunhado por Massimo Scolari”, e a “conexão” entre o “neo-racionalismo italiano e o bem distinto neo-racionalismo nova-iorquino dos Five”. Ignasi de Solà-Morales, “Tendenza: neoracionalismo y figuración” [1984], *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.229

132 Aldo Rossi, “Introducción”, *Arquitectura Racional*, Madrid: Alianza Forma, 3ª ed. 1987, 1979 [edição original italiana 1973], p.11

133 A este propósito Rossi refere que não se trata “de nenhuma exaltação do Movimento Moderno; são sempre muito claros os limites ideológicos que este colocou. Mas permanece o facto que foi criada uma possibilidade concreta da arquitectura se inserir no mundo moderno”. Aldo Rossi, “Introducción”, *Idem*, p.14. A mesma publicação inclui no capítulo “A herança do racionalismo”, “projectos e textos” de Adolf Behne, Rogers, Oud, Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Terragni, entre outros, além do ensaio “A herança do Movimento Moderno” de Rosaldo Bonicalzi. Cf. *Idem*, pp.67-83

134 Cf. Alan Colquhoun, “Rational Architecture”, *Op. Cit.*, 1975, p.365. Em 1978 surge a publicação *Rational Architecture Rationnelle*, com o subtítulo “A Reconstrução da Cidade Europeia”, e excluindo a participação dos arquitectos americanos. Cf. *Rational Architecture Rationnelle*. Bruxelles: Éditions Archives d'Architecture Moderne, 1978

“Rational Architecture”, Alan Colquhoun
Architectural Design, 6, 1975, pp.365 e 366



conjunto da história da arquitectura”¹³⁵ e, em particular, o uso deliberado de certas instâncias históricas: “um dos aspectos mais *escandalosos* do movimento racionalista é a sua aparente aceitação do historicismo – não um historicismo *ad hoc* (...) mas um historicismo normativo que selecciona momentos *clássicos* da história.”¹³⁶ Colquhoun antecipa ainda argumentos expostos mais tarde por Vidler no ensaio sobre a “Terceira Tipologia”, que anotámos, ao dar conta do patente entendimento da cidade “como um tecido contínuo, enquanto o Movimento Moderno olhava para a cidade como uma organização de edifícios-tipo independentes, envolvidos por espaço.”¹³⁷

O catálogo da exposição de Milão permite situar outros protagonistas como Giorgio Grassi e, em particular, revela “Avanguardia e nuova architettura”¹³⁸, um texto de Massimo Scolari que avança na definição da *Tendenza*. Sendo uma expressão influente no plano internacional, a motivação ideológica da *Tendenza* decorre do quadro político italiano¹³⁹, obedece à passagem de uma razão abstracta ou “moderna”, para uma

135 Alan Colquhoun, “Rational Architecture”, *AD*, 6, Vol. XLV, June 1975, p.366

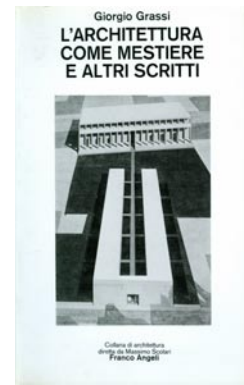
136 Alan Colquhoun, *Ibidem*.

137 Alan Colquhoun, *Idem*, p.368

138 “Para a *Tendenza*, a arquitectura é um processo cognoscitivo que em si mesmo, no reconhecimento da sua autonomia, impõe uma redefinição disciplinar; que recusa afrontar a própria crise com remédios interdisciplinares; que não persegue nem se afunda nos acontecimentos políticos, económicos, sociais e tecnológicos só para mascarar a sua própria esterilidade criativa e portanto formal, embora queira conhecê-los para poder intervir com clareza, não para os determinar nem muito menos para se submeter a eles.” Massimo Scolari *Arquitectura Racional*, *Op. Cit.*, 1987, 1979 [edição original italiana 1973], p.180

139 Solà-Morales considera que os arquitectos italianos que fazem parte do “projecto de refundamentação” empreendido nos anos 60, entre os quais conta Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Guido Canella, Manfredo Tafuri, Emilio Bonfanti, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti, “têm como denominador comum uma atitude moral. A maioria está ligado a posições políticas de esquerda, e dessa perspectiva fazem criticas à gestão da cidade e da arquitectura que a democracia cristã tinha realizado desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Todos se manifestam contra o profissionalismo convencional a partir de uma crítica à situação presente”. Ignasi de Solà-Morales. “Tendenza: neoracionalismo y figuración” [1984], *Op. Cit.*, 2003, p.230. Colquhoun afirma que “o trabalho dos Racionalistas só pode ser entendido no contexto italiano, como uma reacção contra o envolvimento político dos estudantes no final dos anos 60; mas também pode ser visto como reacção aos infantilismos de alguma arquitectura pop e outras formas de expressionismo espontâneo dos anos recentes”. Alan Colquhoun, “Rational Architecture”, *AD*, 6, *Op. Cit.*, p.365

Giorgio Grassi
L'architettura come mestiere e altri scritti, 1995 [1980] (capa)



lógica local. Coloca-se num plano defensivo, de “resistência”, que será a matriz das propostas de Kenneth Frampton nos anos 80. De facto, Frampton declara, em 1978, “o movimento Neo-Racionalista italiano”, a “*Tendenza*”, como “o mais importante desenvolvimento na evolução da arquitectura na última década” enquanto expressão de crítica do “contemporâneo”: “veio a ser seguido porque os seus princípios foram vistos como resistindo à tendência geral de reduzir a arquitectura a um bem de consumo.”¹⁴⁰ No seio da *Tendenza*, enquanto Rossi assume uma cada vez maior vocação autobiográfica, Grassi procura na objectividade do “ofício”, a criação de um “discurso específico sobre a arquitectura e sobre a sua construção.”¹⁴¹ Os textos de *L'Architettura come mestiere e altri scritti*, uma antologia inicialmente publicada em Espanha em 1980, são propostos por Grassi como “escritos de projecto.”¹⁴² “A arquitectura como ofício”, o ensaio de 1974 que dá o nome à publicação e funciona como lema, é a apresentação de *Hausbau und dergleichen*, um livro de A. H. Tessenow de 1916. A propósito da obra de Tessenow – segundo uma estratégia semelhante à adoptada por Rossi em relação a Loos – Grassi faz um elogio da arquitectura como *ricerca paziente*, segundo uma metodologia “oficinal”: “o trabalho artesanal é feito sem pressa”; “é a paciente reconstrução do relevo das coisas consabidas, um proceder ordenado que reencontra a subtilidade das diferenças.”¹⁴³ Como escreve Solà-Morales, Grassi faz uma “*recherche* esforçada de um fundamento objectivo para as suas decisões formais¹⁴⁴” partindo de dois caminhos:

140 Kenneth Frampton, “Mario Botta and the School of the Ticino”, *Oppositions*, 14, Fall 1978, The MIT Press, p.2. No mesmo texto, Frampton refere que a *Tendenza* enfatiza os seguintes princípios: “a relativa autonomia da arquitectura”; “a importância sócio-cultural das estruturas urbanas existentes”; e o “recurso fértil às formas históricas como um legado que está sempre disponível para reinterpretações analógicas”. *Ibidem*.

141 Giorgio Grassi, “L'Architettura come mestiere e altri scritti (introduzione a H. Tessenow)”, *L'Architettura come mestiere e altri scritti*, Milão: Franco Angeli, 7ª ed. 1995, [edição original espanhola 1980], p.158

142 Giorgio Grassi, “Avvertenza”, *Idem*, p.7

143 Giorgio Grassi, “L'Architettura come mestiere e altri scritti (introduzione a H. Tessenow)”, *Idem*, p.169

144 Ignasi de Solà-Morales, “Tendenza: neoracionalismo y figuración” [1984], *Op. Cit.*, 2003, p.239

“o da arquitectura anónima e o da objectividade da construção.”¹⁴⁵ Grassi permanece ligado à Escola de Frankfurt¹⁴⁶, a matriz da *Tendenza* no plano político e filosófico, como Solà-Morales esclarece. E, enquanto Rossi “cede” à sedução da imagem e da sua própria iconografia, deixando-se perturbar pela América e emergindo no interior do que então se chama “pós-modernismo”, Grassi é um “resistente”, tenta manter um testemunho “ético” sob a rectguarda do “ofício”. Como é notado por Solà-Morales, em 1980, a propósito de *L’architettura come mestiere*, Grassi distancia-se da “polémica corrente”, mantendo-se “simultaneamente marginal ao vanguardismo e à nostalgia pós-moderna”, com um discurso de “verdades óbvias”, “pedagógico”, pressupondo “uma ética da verdade em face da opinião caótica.”¹⁴⁷

Neste período, sobre o pressuposto de uma “arquitectura racional”, emerge ainda outra via. Leon Krier efabula uma “cidade de pedra” pré-Revolução Industrial, numa abordagem regressiva do enunciado racionalista. Como escreve Colquhoun, apesar do historicismo que Rossi e Krier partilham, as diferenças estabelecem-se, desde logo, no plano metodológico: as *collage* de Rossi remetem para “uma espécie de *dream space*”¹⁴⁸, Krier trabalha o espaço em termos da “perspectiva Renascentista”¹⁴⁹, procurando uma verosimilhança clássica. Rossi move-se num campo de invenção a partir de “imagens descontínuas e instantâneas”, Krier trabalha sobre “regras baseadas (...) em modelos

145 Ignasi de Solà-Morales, *Ibidem*. Solà-Morales descreve as preocupações de Grassi com a “arquitectura anónima” como “o encontro com uma figuração objectivamente definida, socialmente razoável da arquitectura da casa. A condição social, colectiva, da arquitectura não é uma simples constatação mas o próprio fundamento das suas convicções.” Quanto à “objectividade da construção”, Solà-Morales escreve que “a construção destes tipos e elementos [poucos, elementares, reduzidos aos seus traços mais essenciais] só encontra a sua validade material na lógica construtiva que os garante – através da experiência histórica que os legaliza como ofício, isto é, como trabalho concreto socialmente racionalizado.” *Ibidem*.

146 Como afirma Solà-Morales, “com outros, Grassi procurou uma fundação cultural de um ponto de vista de Esquerda”; “um dos textos essenciais nesse contexto foi a “*The Dialectic of Enlightenment* de Max Horkheimer e Theodor Adorno (...) [que é] um dos textos seminais da Escola de Frankfurt. (...) O objectivo dos autores era recuperar para uma Esquerda cultural alternativa a primazia da razão pragmática do Iluminismo, um acto que seria uma reconstituição da cultura europeia a partir das suas próprias raízes, ao mesmo tempo antecipando um efeito revolucionário na realidade.” Solà-Morales refere ainda a influência do “mais objectivo historiador” da “Escola de Frankfurt”, Emil Kaufmann, “porque estabelecia relações entre (...) as origens da consciência e da sociedade moderna e o projecto revolucionário do pensamento racionalista do Iluminismo”; e ainda porque “a relação entre a situação actual e o Iluminismo era formalmente analisada através de instrumentos linguísticos da arquitectura que tinham a sua própria lógica formal”, segundo a consideração de “uma história *autónoma* (...) do processo arquitectónico.” Ignasi de Solà-Morales, “Critical Discipline, Giorgio Grassi. La arquitectura como ofício. 1980. Barcelona, Gustavo Gili ; *L’architettura como mestiere*. 1980, Milan CLUVA”. AAVV, *Oppositions Reader, Op. Cit.*, 1998, p.662

147 Ignasi de Sola-Morales, *Idem*, p.661

148 Alan Colquhoun, “Introduction: Modern Architecture and Historicity”. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. Oppositions Books, The MIT Press, 7ªed. 1995 [1981], p.16

149 Alan Colquhoun, *Ibidem*.

neoclássicos”, segundo “um modelo fechado que implicitamente nega a possibilidade de mudança dentro da estrutura mais geral.”¹⁵⁰ A “arquitectura racional” diverge, portanto. A proposta de Krier é uma resposta directa aos avanços de Venturi e da sensibilidade americana em geral, em nome de uma “tradição europeia”, de “autenticidade” e de “regra”. Em 1978, Krier e Maurice Culot prescrevem “o único caminho para a arquitectura”¹⁵¹ considerando que “o mais importante fenómeno cultural da civilização industrial” é o *kitsch*, e a arquitectura moderna apenas uma “arte da embalagem” incapaz de recriar as “disciplinas artesanais”¹⁵² rompidas pela Revolução Industrial. Segundo Krier e Culot, “a bárbara profusão de *inovações* aplaudidas pelos jornalistas do pós-modernismo e promovidas comercialmente sob o slogan *complexidade e contradição* culminam no *kitsch* que perverte todos os níveis da vida e da cultura.” Retomar a história quando esta foi “brutalmente interrompida pela *civilização industrial*”¹⁵³ significa “redescobrir a linguagem esquecida da cidade que atingiu a sua perfeição formal no século XVIII.”¹⁵⁴ Em nome da “cidade de pedra”, a “cidade Europeia” como “criação da inteligência”, Krier e Culot respondem a Venturi que acusa de ter “uma concepção mercantil da arquitectura”: “não há nada portanto a ser *aprendido com Las Vegas*, excepto que constitui uma operação aberta de trivialização, uma tentativa cínica de recuperar e acomodar os restos da maior das festas canibais, uma tentativa desesperada de dar à profissão da arquitectura uma justificação final da sua má consciência: fazer crer da sua utilidade social apesar da sua falta de projecto.”¹⁵⁵ A América é, para Krier e Culot, a fonte do “mal” e da degenerescência: “ao contrário da televisão e do automóvel, que já conseguiram mudar as qualidades físicas do homem americano, o terrorismo da arquitectura moderna (...) ainda não conseguiu felizmente mudar o carácter do homem europeu (...). Temos que vigorosamente recusar a cidade americana e sermos ferozmente europeus.”¹⁵⁶

Esta abordagem terá também a sua importância na montagem de uma filiação tradicionalista do pós-modernismo, mas a sua influência faz-se desde logo sentir

150 Alan Colquhoun, *Ibidem*.

151 Cf. Maurice Culot e Leon Krier, “The Only Path for Architecture”, *Oppositions*, 14, Fall 1978, The MIT Press, pp.38-53

152 Maurice Culot e Leon Krier, *Idem*, p.40

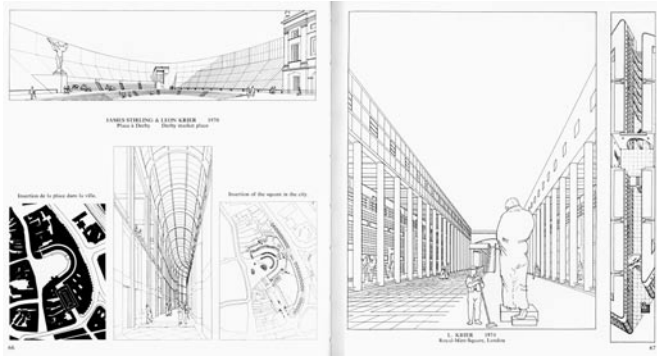
153 Maurice Culot e Leon Krier, *Ibidem*.

154 Maurice Culot e Leon Krier, *Idem*, p.41. E ainda: “a cidade não pode mais ser usada como um campo de experimentação para os arquitectos.” *Idem*. p.40

155 Maurice Culot e Leon Krier, *Idem*, p.42

156 Maurice Culot e Leon Krier, *Idem*, pp.42-43

J. Stirling e L. Krier (Place à Derby, 1970), p.66
 L. Krier (Royal-Mint-Square London, 1974), p.67
 Archives d'Architecture Moderne (ed.)
Rational Architecture Rationnelle, 1978



na “viragem” da obra de James Stirling, no início dos anos 70, como resultado da colaboração de Leon Krier.¹⁵⁷ Apesar da ausência de Stirling na exposição de Londres de 1975, Colquhoun dá conta da sua entrada no clube “racionalista”: “o uso brilhante da iconografia do funcionalismo e as suas mais recentes tendências neoclássicas parecem relaciona-lo obliquamente com os Racionalistas; com o trabalho de Aymonino e Gregotti de um lado, e Leon Krier de outro.”¹⁵⁸ De facto, ainda em 1975, a propósito da participação de Stirling em concursos para os Museus em Dusseldorf e Cologne, é notada “a justaposição de um vocabulário de elementos neoclássicos e contemporâneos”¹⁵⁹ e o artigo que acompanha a publicação dá conta das referências a Rossi e a Krier, a que Stirling tinha aludido.¹⁶⁰ Uma inequívoca abordagem pós-modernista será depois patente no Museu de Stuttgart (1977-1983).

A designação “arquitectura racional” integra ainda a experiência dos *Five Architects*, presentes na exposição de Milão de 1973, apesar de diferenças substantivas face à *Tendenza* e a oposição óbvia às efabulações pré-industrialização de Leon Krier. Os *Five* – Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey e Richard Meier – são apresentados no MoMA, em 1969, por Kenneth Frampton. A posterior publicação, em 1972, de *Five Architects*, dá a conhecer um grupo de arquitectos com

157 Segundo Heinrich Klotz, depois de sair da “órbita do brutalismo e do Team X”, James Stirling é influenciado por Hans Hollein e Leon Krier. Klotz descreve o projecto para a Siemens, de 1969, como tendo já um “ambiente neoclássico” que atribui à presença de Leon Krier. Tendo começado a trabalhar com Stirling em 1968, “Krier levou para a Inglaterra os desenvolvimentos que estavam a ter lugar na Europa, e que tinha tido conhecimento na firma de O. M. Ungers (onde o seu irmão [Robert Krier] trabalha entre 1965 e 1966)”. Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1988 [1984], pp.327-331

158 Alan Colquhoun, “Rational Architecture”, *Op. Cit.*, 1975, p.366

159 [Nota introdutória] Grahame Shane, “Cologne in Context”, *AD*, 11, Vol. XLVI, November 1976, p.685

160 Segundo escreve Shane, na apresentação de Stirling destes dois projectos no Rally, que ocorreu no Art Net London em 1976, sob o mote “A celebration of the art and wit of architecture”, ficaram claras “a influência das preocupações formais e urbanas dos irmãos Krier; e também de Aldo Rossi.” Shane cita um texto de Kenneth Frampton onde este se refere à “cada vez maior importância do contexto para Stirling” [*RIBA*J, 3/76] e dá conta do “óbvio gozo face à *melée* crítica que o envolve”. *Idem*, pp.686-687



abordagens diferentes, como se confirmará posteriormente, mas ligados nesse contexto a uma revisitação dos legados formais da vanguarda moderna. Se Krier quer retomar a história antes da Revolução Industrial, os *Five* visam reinstalar o período “heróico” dos anos 20/30. Como escreve Arthur Drexler na apresentação da exposição, os *Five* querem continuar “ali aonde se abandonou, nos anos 30, uma arquitectura de poesia racionalista, interrompida pela Segunda Guerra Mundial e o subsequente (...) desencanto, inquietude e ressentimento”¹⁶¹. Isto porque “parece que os arquitectos europeus mais jovens não deram conta que a arquitectura é o mais insignificante dos meios para fazer a revolução.”¹⁶² Situando-se sem dificuldade fora do quadro ideológico da arquitectura moderna e das várias revalidações tentadas nos anos 60, os *Five* retomam as experiências da vanguarda sem o “bloqueio ético” e o “ressentimento” resultante. Alinhados como “whites” dada a sua empatia com o Purismo *corbusiano*, os *Five* afastam-se também da demanda pop e inclusivista que Venturi expressa desde *Complexity* e que entretanto tinha encontrado, em Charles Moore e Robert Stern, linhas de continuidade. Por oposição oblíqua estes são os “grays.”¹⁶³ À disponibilidade populista dos “grays” contrapõe-se a ofensiva elitista dos “whites”, e este quadro fará as várias matizes da arquitectura americana, como veremos, entre o pós-modernismo e o “desconstrutivismo”.

A publicação de *Collage City* em 1978, de Rowe e Koetter, culmina um percurso de reavaliação crítica da arquitectura moderna no contexto urbano que, na América, como vimos, tem antecedentes na abordagem de Lynch, Jacobs e Venturi. Rowe é estudante de Rudolph Wittkower e, sob a sua influência¹⁶⁴, publica, já em 1947, uma análise

161 Arthur Drexler, Prólogo, *Five Architects*, *Op. Cit.*, 1975, [1972], p.1

162 Arthur Drexler, *Ibidem*.

163 Cf. Robert A.M. Stern. “Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy” [1976]. K. Michael Hays (Ed.), *Op. Cit.*, 2000 [1998], pp.242-245

164 Cf. Anthony Vidler, “Colin Rowe”, Cynthia C. Davidson, *Peter Eisenman, Leon Krier, Two Ideologies. A Conference at the Yale School of Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2004. p.56. *Architectural Principals in the Age of Humanism* de Wittkower só foi publicada em 1949, mas o “seu estudante, Colin

formal da obra de Le Corbusier, “The Mathematics of the Ideal Villa”, comparando-a com os modelos compositivos de Andrea Palladio.¹⁶⁵ O projecto de Rowe, definido por Vidler como motivado, por um lado, pelos “resíduos formais e ideológicos da vanguarda moderna” e, por outro, na “trajectória mais longa da tradição arquitectónica desde o Renascimento”¹⁶⁶ está já presente nessa obra inaugural. Em *Collage City*, Rowe e Koetter propõem a reavaliação dos modelos urbanos clássicos e modernos, concluindo pelo cruzamento livre de tipos diferentes e pelo uso da história como meio para alcançar uma realidade a-histórica.¹⁶⁷ A “reconquista do tempo”¹⁶⁸ é esboçada através do conceito de “cidade-museu”, uma “cidade aberta e, até um certo ponto, crítica e receptiva (...) aos mais díspares estímulos, sem ser hostil nem para a utopia nem para a tradição.”¹⁶⁹ No último capítulo, “Excursus”, são dados exemplos históricos “de estímulos, a-temporais e necessariamente transculturais como possíveis *objects trouvés* para a *collage* urbanística.”¹⁷⁰

Collage City surge no quadro já aberto do uso da história das formas urbanas mas não se confunde com a abordagem dos “neo-racionalistas” europeus, recusando a monumentalidade hipnótica, ascetismo ou “verismo” das suas propostas, em nome de um “uso amigável” de tipos e uma lógica de inclusão e de diálogo.¹⁷¹ Como escreve William Ellis, Rowe “usa a mistura de tipos modernos em contextos tradicionais, passando por um complexo contextualismo espacial inspirado em modelos medievais e Barrocos, pela imposição ecléctica de grandes peças históricas, até a uma delicada simplicidade

Rowe, adoptou em 1947 a análise histórica de Wittkower numa majestosa comparação das formas e dos princípios do *Palladianismo* com as do Movimento Moderno.” Vidler, *Idem*, 56.

165 Cf. Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press. 11ª ed. 1997 [1976], pp.1-27

166 Anthony Vidler, “Colin Rowe”, *Op. Cit.*, 2004. p.58

167 Em termos *venturianos*, Rowe e Koetter sintetizam o objectivo de *Collage City* como “um apelo à ordem e à desordem, ao simples e ao complexo, à coexistência da referência permanente e ao acontecimento ocasional, ao privado e ao público, à inovação e à tradição, ao gesto retrospectivo e ao gesto profético, simultaneamente.” Colin Rowe e Fred Koetter, *Op. Cit.*, 1983, [1978], p.8. Rowe e Koetter definem ainda as “várias estratégias” que visam atingir uma “condição de equilíbrio vigiado” para a cidade: “hibridação, assimilação, distorção, desafio, mudança, resposta, imposição, sobreposição, conciliação.” *Idem*, p.83

168 Cf. Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, pp.116-149

169 Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p.132

170 Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p.151

171 A crítica de Rowe às propostas de Leon Krier e Rob Krier está documentada. Em “Urban Space”, sobre o trabalho de Robert Krier, Rowe escreve: “vamos simplificar, abstractizar e projectar até ao nível da extravagância uma versão altamente restrita, privada e não muito hospitaleira do que achamos deve ser a boa sociedade; fazemos um aceno a Kaufmann; damos três vivas silenciosos aos *Stalinalee*; vamos adorar os manifestos de Boullée” e “desenvolver algumas centenas de *yards* de fachadas neutras de Adolf Loos”. Colin Rowe, “Urban Space”, *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996. pp.262-263

neoclássica.”¹⁷² Ao contrário da aspiração “neo-racionalista” a uma “totalidade” formal, Rowe e Koetter enfatizam a lógica fragmentária que está na génese do processo *collage* e a ideia de “museu” como mecanismo tolerante, “amigável e hospitaleiro.”¹⁷³ Isto é, pretendem “usufruir as poéticas da utopia sem [serem] obrigados a sofrer os embaraços da utopia política.”¹⁷⁴ Neste sentido, como é referido por Vidler, a abordagem de Rowe é já uma expressiva afirmação pós-modernista¹⁷⁵ e a *collage* é a metodologia central do relativismo que se quer implantar. De facto, segundo Rowe e Koetter, a “virtude” da *collage* “deriva da sua ironia”: ao “ser uma técnica que permite usar as coisas e simultaneamente não acreditar nelas é também uma estratégia que permite lidar com a utopia como uma imagem.”¹⁷⁶

No contraponto a este regozijo, a *démarche* de Manfredo Tafuri é a denúncia do esvaziamento ideológico da arquitectura, transpondo as teorias da Escola de Frankfurt para o campo da história da arquitectura.¹⁷⁷ Em 1974, em “L’Architecture dans le Boudoir”, Tafuri descreve as abordagens de Stirling, Rossi e Venturi como tautológicas, em relação consigo mesmas: “não acreditamos nas artificiais *Novas Modas*”, mas “existe uma atitude largamente difundida cuja intenção é repossuir o carácter único do objecto removendo-o dos seus contextos funcionais e económicos e dando-lhe destaque como evento excepcional – e daí surrealista – ao colocá-lo entre parêntesis com o

172 William Ellis, “Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism”, [Oppositions 18, Fall 1979], AAVV, *Oppositions Reader*, Op. Cit., 1998, p.250

173 Cf. Colin Rowe e Fred Koetter, Op. Cit., 1983, [1978], p.132

174 Colin Rowe e Fred Koetter, *Idem*, p.149

175 Citando Reyner Banham, Vidler escreve que Rowe “foi o verdadeiro fundador do pensamento pós-modernista no seu campo.” Cf. Anthony Vidler, “Colin Rowe”, Op. Cit., 2004, p.54. E, de facto, Banham escreve: “entre eu e o Russell [Hitchcock] cobrimos toda o tempo de vida da história da arquitectura moderna – e pós-moderna! (...) já que Colin Rowe, o verdadeiro fundador do pensamento pós-modernista no seu campo, foi estudante de Russell e Charles Jencks, o mais fluente expoente dessa abordagem, foi meu”. Reyner Banham, “Actual Monuments” [Art in America 76, October 1988], *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, Berkeley and Los Angeles: University of Californian Press, 1999 [1996] p.282

176 Colin Rowe e Fred Koetter, Op. Cit., 1983, [1978], p.149

177 Segundo Solà-Morales, para Tafuri, “a *história crítica* da arquitectura existe somente como parte de uma disciplina chamada *história*: um trabalho intelectual desenvolvido segundo os seus próprio projectos que nada tem a ver com os projectos arquitectónicos. Esta noção da *história crítica* aparece uma e mil vezes nos textos de Tafuri. Os seus fundamentos estão na *teoria crítica* da Escola de Frankfurt de que Tafuri foi devedor ao largo de toda a sua vida” (p.246). Neste sentido, Solà-Morales escreve que para Tafuri “o trabalho teórico (...) não é um fim em si mesmo”, mas providencia “pontos de apoio de uma denúncia, de uma permanente actividade de desmascaramento capaz de evaporar qualquer anúncio de síntese, de valores, de inovação ou de progresso que não passe pela luta de classes” (p.247). E ainda: “Tafuri, de facto, desqualifica do seu intelectualismo toda a experiência cujo objecto seja o prazer sensível, como se esta finalidade própria da arte de todos os tempos fosse a quinta-essência de um hedonismo denunciado uma e cem vezes nos textos tafurianos como a mais negativa das culpas” (p.252). Ignasi de Solà-Morales, “Más allá de la crítica radical. Manfredo Tafuri y la arquitectura contemporánea” [2000]. Op. Cit., 2003

“L’Architecture dans le Boudoir...”, Manfredo Tafuri
AAVV
Oppositions Reader, 1998, p.293



fluxo dos objectos gerados pelo sistema produtivo. É possível falar desses actos como uma *architecture dans le boudoir* (...), uma *arquitectura da crueldade* como o trabalho de Stirling e Rossi demonstraram com a sua crueldade da linguagem-como-sistema-de-exclusões”, revelando “afinidade com o rigor estrutural da literatura do Marquês de Sade: *quando o que está em questão é o sexo, tudo deve falar de sexo.*”¹⁷⁸ Rossi significa a “absoluta alienação da forma, ao ponto de atingir um sagrado esvaziado – a experiência do imobilizado e um regresso eterno à emblemas geométricos reduzidos à condição de fantasmas”¹⁷⁹ – a “arquitectura pura” que Tafuri legitima no prefácio de *Progetto e Utopia* (1973) –, enquanto Venturi é acusado de “dissolver” a arquitectura “num sistema desestruturado de signos efémeros.”¹⁸⁰

Na edição italiana da apresentação dos *Five*, Tafuri remete para os “princípios” de Louis Kahn a entrada de todo este “Mal”, ao ter “aberto o espaço inefável da narração de uma nostalgia”¹⁸¹, sublinhando a “profunda americanidade da sua desesperada tentativa de recuperar a dimensão do mito.”¹⁸² Tafuri considera Venturi e Kahn semelhantes por partilharem uma “mesma ideologia da auto-reflexão”: Kahn criou “uma escola de místicos sem religião” e Venturi “uma escola de desencantados sem valores a transgredir. Como Bataille (...) viraram o globo do olho para si mesmo.”¹⁸³ Segundo Tafuri, Kahn e Venturi, “invertem a arquitectura sobre si mesma: (...) pouco interessa se o material do seu novo imaginário é constituído de sonhos de Instituições ou de pesadelos de inundar o transeunte de signos da mercadoria cósmica. (...) São exorcistas da Santa Inquisição. O arquitecto-inquisidor tem sempre confiança com o Mal: a ordem sem centro de Kahn

178 Manfredo Tafuri, “L’Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language”, [*Oppositions* 3, May 1974], AAVV, *Oppositions Reader*, Op. Cit., 1998, p.307

179 Manfredo Tafuri, *Idem*, pp.296-298

180 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.309

181 Manfredo Tafuri, “Les bijoux indiscrets”, *Op. Cit.*, 1981, p.7

182 Manfredo Tafuri, *Ibidem*.

183 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.8

e o *ambíguo demasiado ambíguo* de Venturi tem nisto uma oscilante convergência.”¹⁸⁴ Tafuri apresenta a experiência contemporânea no plano da frivolidade: “Não foi talvez o próprio Derrida que demonstrou que a origem do *frívolo* está na separação do signo dos seus referentes?”¹⁸⁵ Ou ainda, como começamos por referir, a proeminência das “*linguagens do prazer*” face às “*linguagens de batalha*”: “O *prazer* que deriva da leitura das obras de Hejduk, Eisenman e Graves é completamente intelectual. Gozo dos subtis jogos mentais a que submetem o absoluto das formas (...). Nenhum valor *social* (...). O prazer não é talvez um facto privado e egoísta?”¹⁸⁶ Ou seja, “*A guerra acabou.*”¹⁸⁷

184 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.9

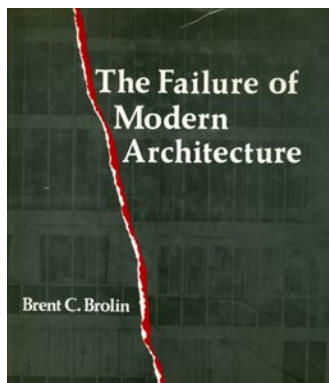
185 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.11

186 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.30

187 Manfredo Tafuri, *Idem*, p.29

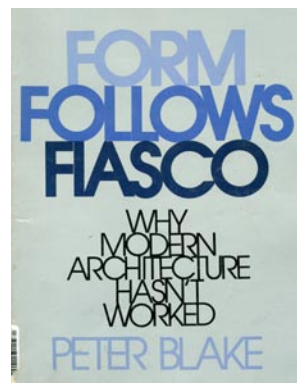
2.2

Pós-modernismo na arquitectura



Brent C. Brolin,
Failure of Modern Architecture, 1976 (capa)

Peter Blake
Form follows fiasco— why modern architecture hasn't worked, 1974 (capa)



2.2.1

Linhas cruzadas: o pós-modernismo de Charles Jencks

Na segunda metade dos anos 70, o processo de crítica à arquitectura moderna ganha intensidade. Sucedem-se várias leituras que visam dar um clímax a um processo cuja génese remonta aos anos 50 e o pós-modernismo será esse ponto culminar. Desde logo, a passagem de testemunho de Kahn para Venturi representa uma alteração substantiva no modo de relação com a arquitectura moderna. Não é apenas uma questão geracional: da “metafísica” de Kahn para o pragmatismo “realista” de Venturi há um salto no tempo.¹⁸⁸ Quando os Venturis vão para Las Vegas, trocando a temporalidade mediterrânica pelos “templos” do jogo, o pós-modernismo emerge no horizonte. Na América, a literatura crítica do moderno continua a dar frutos, como é o caso de *Form follows fiasco – why modern architecture hasn't worked* (1974) de Peter Blake¹⁸⁹ e *Failure of*

188 Como afirma Venturi em 1991: “Kahn respeitava a direcção Las Vegas que eu e Denise tomámos, mas não a aceitava para si próprio. Além disso, embora o historicismo da sua última fase derivasse da sua formação Beaux-Arts com Paul Cret em Penn, acho que muito se devia a mim. Alguém devia estudar o tema dos estudantes que influenciam os mestres”. Robert Venturi, “Entre Imagination Sociale et Architecture [Entrevista com Denise Scott Brown e Robert Venturi], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 273, Fév. 1991, p.98. Segundo Vicent Scully, Kahn “rompeu com as formas do International Style”, mas “os seus edifícios permaneceram quietos, silenciosos, essenciais, imanentes”; quando na Guild House, Venturi “chamou à escultura abstracta de metal que coroa a fachada uma antena de televisão (o que não é), mas assim aprovando valores simbólicos ao mesmo tempo realistas populares e irónicos, Kahn reagiu amargamente contra esse realismo e atacou-o em público”. Vicent Scully, “How things got to be the way they are now”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80*. London: Academy Editions, 1980, p.16

189 Cf. Peter Blake, *Form follows fiasco – why modern architecture hasn't worked*. Boston; Toronto:

Malcom MacEwen
Crisis in Architecture, 1974 (capa)



Modern Architecture (1976) de Brent C. Brolin.¹⁹⁰ Em Inglaterra, é publicado *Crisis in Architecture* (1974) de Malcom MacEwen¹⁹¹, que analisa, no contexto britânico dos anos 70, a “falta de confiança pública” nos planeadores e arquitectos, mas também a “crise interna da profissão.”¹⁹² O ponto culminar da literatura crítica do moderno é, no entanto, *From Our House to Bauhaus* (1981)¹⁹³, de Tom Wolfe, um ataque satírico aos mestres e à arquitectura do Movimento Moderno que entende a sua consagração na já mencionada exposição de 1932, no MoMA, como resultado de um “complexo colonial.”¹⁹⁴

Nova Iorque é um pólo de intenso debate, particularmente reflectido na revista *Oppositions*.¹⁹⁵ E onde se faz também se desfaz: depois da exposição de 1932, o MoMA organiza, em 1975, “The architecture of the École des Beaux-Arts”, onde estão patentes desenhos dos arquivos da academia francesa. Dir-se-ia que, tal como a Chicago World’s

An Atlantic Monthly Press, Little, Brown and Company, 1977 [1974]. Peter Blake faz uma listagem de “fantasias” que atribui à arquitectura moderna: da “função”, “planta livre”, “purismo”, “tecnologia”, “arranha-céus”, “cidade ideal”, “mobilidade”, “zoning”, “habitação”, “forma” e “arquitectura”. O objectivo do livro é, segundo Blake, “questionar, reexaminar e massacrar algumas das nossas vacas sagradas (e realizar autópsias há muito em falta).” *Idem*, p.11

190 Cf. Brent C. Brolin, *The Failure of Modern Architecture*. New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1976. Brolin descreve a irrelevância que sente na “vida real” face a um conjunto de regras aprendidas na escola, a “ideologia moderna como o único conjunto de regras arquitectónicas aceitáveis”. A sua proposta é explicar o modo como esta “ideologia teve origem” para que, “ao perceber-se como foram indirectas e irrelevantes as suas inspirações culturais”, se concluir que os seus dogmas já “não são aceitáveis na arquitectura do século XX.” *Idem*, p.11

191 Cf. Malcom MacEwen, *Crisis in Architecture*. London: RIBA Publications Limited, 1974

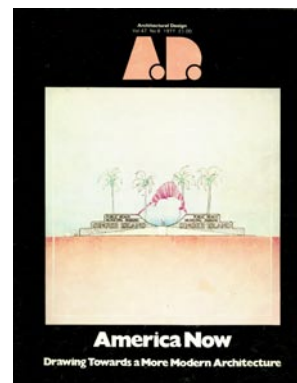
192 Malcom MacEwen, *Idem*, p.11

193 Cf. Tom Wolfe, *From Bauhaus to our House*, London: Picador, 1993 [1981]. Cf. Jorge Figueira, “A Face Azul do Moderno”, *JA-Jornal Arquitectos*, 203, Novembro/Dezembro 2001, pp.5-7

194 Cf. Tom Wolfe, *Op. Cit.*, 1993 [1981]. p.37

195 A *Oppositions* é publicada entre 1973 e 1984 pela Princeton Architectural Press em Nova Iorque, como “A Journal For Ideas and Criticism in Architecture”. No editorial do primeiro número, os três editores fundadores, Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Mario Gandelsonas escrevem que “naturalmente as nossas respectivas preocupações como indivíduos pelo discurso formal, socio-cultural e político far-se-ão sentir.” K. Michael Hays, “The Oppositions of Autonomy and History”, AAVV, *Oppositions Reader. Op. Cit.*, 1998, p.ix

“American Now. Drawing Towards a More Modern Architecture”
AD, 6, 1977 (capa)



Fair de 1893 tinha representado a interrupção da Escola de Chicago, esta exposição pretende reabrir o processo do “neoclássico”. O mais significativo é, no entanto, a renovada importância com que o “desenho de arquitectura” surge, enquanto expressão artística autónoma. No seguimento da exposição do MoMA, decorrem em Nova Iorque duas exposições sobre a temática do “desenho de arquitectura.”¹⁹⁶ Robert Stern, um dos comissários, quer mostrar desenhos que “em si mesmo” são belos, provando que o “Estilo Internacional está numa fase final de esmorecimento e que uma nova atitude e talvez mesmo um novo estilo tentativamente descrito como pós-modernista está a ganhar forma.”¹⁹⁷ Stern fala de um renascimento do interesse no desenho, que atribui ao exemplo de “Kahn, Rudolph e Hejduk” na América, e “Rossi, Koolhaas, Vriesendorp e Zenghelis” na Europa.¹⁹⁸ Mas, segundo Stern, a exposição das *Beaux-Arts* no MoMA desempenhou um “papel decisivo” nessa viragem, enquanto “polémica contra o Movimento Moderno e reafirmação da atitude do século XIX no sentido do papel semântico e poético da arquitectura.”¹⁹⁹

No plano oposto a esta celebração, o projecto “negativo”²⁰⁰ de Tafuri é expresso em

196 O número da *AD* intitulado “America Now” é concebido como catálogo destas duas exposições que tiveram lugar em 1977, no Cooper-Hewitt Museum e no The Drawing Center. A nota editorial dá conta de um “renovado interesse” no desenho de arquitectura, um *revival* que é entendido no “contexto da reavaliação dos dogmatismos positivistas do Movimento Moderno”. *AD*, “American Now – Drawing Towards a More Modern Architecture”, volume 47, nº 6, 1977, p.381

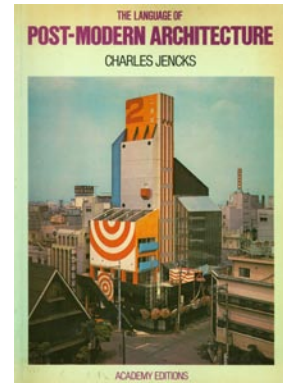
197 Robert Stern, “Drawing towards a more modern architecture”, *AD*, “American Now – Drawing Towards a More Modern Architecture”, volume 47, nº 6, 1977, p.382. Stern afirma que este ressurgimento do desenho significa uma “viragem do *politecnismo* do Movimento Moderno no sentido de uma poética do movimento pós-modernista.” *Idem*, p.383

198 Robert Stern, *Ibidem*.

199 Robert Stern, *Ibidem*.

200 Fredric Jameson define a posição de Tafuri como “a mais árida de todas e a mais implacavelmente negativa”, ao fazer a crítica do modernismo sem a “segurança da afirmação de uma nova cultura pós-moderna” mas, pelo contrário, “vendo esta como uma mera degeneração do já estigmatizados impulsos do alto modernismo”. Fredric Jameson, “Theories of the Postmodern”, *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London; New York: Verso, 1998, p.27. Jameson descreve ainda “Tafuri e Lyotard” como ligados “à velha tradição revolucionária.” *Idem*, p.28

Charles Jencks
The Language of Post-Modern Architecture, 1977 (capa)



Progetto e Utopia, publicado em 1973 e em inglês, como *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*²⁰¹, em 1976. Na véspera da publicação que lança o pós-modernismo, em 1977, a *AD* analisa as teses de Tafuri.²⁰² Enquanto a crítica anglo-saxónica está a construir as premissas do novo movimento, a crítica continental, representada aqui por Tafuri, denuncia as “tarefas que o capitalismo tirou à arquitectura”, preferindo “a sinceridade da coragem de quem fala dessa *pureza* silenciosa e irrealizável (...) às tentativas de vestir a arquitectura de trapos ideológicos.”²⁰³ Quando Tafuri propõe essa desistência paradoxal que é a “*arquitectura pura*” e evoca o regresso à “forma sem utopia” e “nos melhores casos, a uma sublime inutilidade”²⁰⁴, é o projecto de Rossi que surge como visado.

De facto, a *Tendenza* cria ao longo dos anos 70 seguidores militantes, sucedendo-se os seminários²⁰⁵ e as exposições comemorativas. No entanto, Rossi vai-se adoçando ao clima da época, como demonstra a sua participação activa na Bienal de Veneza de 1980, que analisaremos. O encontro do racionalismo europeu e do empirismo americano²⁰⁶ consagrado na Bienal é possibilitado por este espaço “negativo” de Tafuri

201 *Progetto e Utopia* corresponde ao desenvolvimento de “Per una critica dell’ideologia architettonica”, publicado em 1969, na “Contrapiano 1”. Cf. “Toward a Critique of Architectural Ideology”, K. Michael Hays (Ed.), *Op. Cit.*, 2000 [1998], pp.6-35

202 O livro de Tafuri é analisado por Robert Maxwell e David Dunster. Robert Maxwell descreve Tafuri “como o mais interessante crítico de arquitectura da Esquerda” reflectindo sobre o seu entendimento da arquitectura como expressão da ideologia e, em particular, “como reforço da ideologia capitalista.” Robert Maxwell, “Tafuri/Culot/Krier – The Role of Ideology”, *AD*, “Tafuri/Culot/Krier, The Pleasure of Architecture”, volume 47, nº 3, 1977, p.187. David Dunster analisa em detalhe que “Tafuri não lamenta o declínio de poder da arquitectura (...) pelo contrário, argumenta que o único futuro para a arquitectura é o teatro do absurdo.” David Dunster, “Critique: Tafuri’s Architecture & Utopia”, *Idem*, p.204

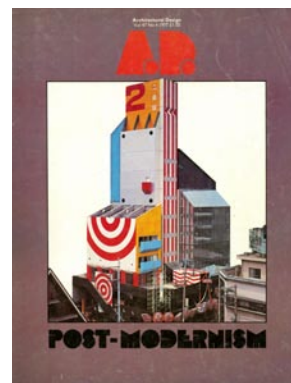
203 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, 1985 [1976], p.ix.

204 Manfredo Tafuri, *Ibidem*.

205 Refira-se, em particular, a realização do 1º SIAC, Seminário Internacional de Arquitectura Contemporânea, que ocorreu em Santiago de Compostela, em 1976, o 2º SIAC (Sevilha, 1978), o 3º SIAC (Barcelona 1980), e o 4º SIAC (Nápoles, 1982).

206 Esta distinção é feita por Geoffrey Broadbent, em 1979, a propósito do Neoclassicismo: o “arquitecto

“Post-Modernism”
AD, 4, 1977 (capa)



que a cultura anglo-saxónica ocupará no seu destino veneziano, sob a hospitalidade de Paolo Portoghesi e com a cumplicidade de Rossi.

Entretanto, o pós-modernismo está pronto para surgir. Nem o próprio Charles Jencks está seguro do termo quando em 1977 lança a primeira edição de *The Language of The Post Modern Architecture*.²⁰⁷ A *AD*, que tinha sido um fórum activo do Team 10, vai funcionar como espaço privilegiado de divulgação do pós-modernismo.²⁰⁸ À volta da publicação de Jencks é lançado um número intitulado “Post Modernism” que anuncia e comenta o novo movimento. Paul Goldberger, crítico do *New York Times*, escreve que não sabe onde é que o “termo teve origem” mas “parece que veio para ficar”²⁰⁹, estabelecendo já alguns pontos decisivos: o pós-modernismo é motivado por “um impulso anti-utópico (...) acreditando mais num movimento incremental do que na mudança cataclísmica”²¹⁰; e resulta do esboroar da ideia de “que existe um único estilo apropriado ou uma maneira

empirista tenta desenhar para os sentidos humanos e para o seu deleite (...) do ponto de vista térmico, acústico, visual e outros”; “o arquitecto racionalista (e é por isso que Rossi, Tafuri e outros se declaram racionalistas) pega nas verdades auto-evidentes da forma geométrica, isto é, o cubo Platónico, a esfera, o cone, o cilindro, e desenvolve a arquitectura a partir daqui. (...) De facto, Rossi declara estar a desenvolver uma arquitectura que emerge da arquitectura, liberta de qualquer contribuição das ciências humanas.”
Geoffrey Broadbent, “Conclusions”, *AD*, “Neo-Classicism”, volume 49, nº 8/9, 1979, p.55

207 A tese de Jencks, publicada como *Movimento Modernos em Arquitectura*, em 1973, foi orientada por Reyner Banham e era nesse contexto uma apologia da arquitectura moderna. Cf. Charles Jencks, *Movimentos Modernos em Arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1987 [1973]. Posteriormente, Jencks põe em causa essa “defesa”, afirmando a influência de Jane Jacobs num “crescente desencantamento com a arquitectura moderna”, concluindo no entanto que não a rejeita “*in toto*, como certos críticos, mas esper[a] vê-la confinada a uma área mais pequena.” Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977 [1ª edição] p.7

208 A *AD* vai particularmente funcionar como um fórum de Jencks, dando-lhe espaço para uma periódica reavaliação do pós-modernismo. Mas a ênfase na revisão de temas da história da arquitectura que concorrem com a cultura do pós-modernismo que se está a forjar é também evidente. Cf. “The Beaux Arts”, Volume 48 nº11/12, 1978; “Roma Interrotta”, volume 49, nº 3/4, 1979; “Neo-Classicism”, volume 49, nº 8/9, 1979; New Free Style, Arts & Crafts, Art Nouveau, Secession”, nº 1/2, 1980; “Viollet-le-Duc”, nº 3/4, 1980

209 Paul Goldberger, “Post-Modernism: An Introduction”, *AD*, “Post-Modernism”, volume 47, nº 4, 1977, p.257

210 Paul Goldberger, *Ibidem*.

verdadeira”, algo que era “crucial do ponto de vista ideológico como sustentação do modernismo.”²¹¹ Goldberger escreve ainda que o que “define a arquitectura como pós-moderna (...) não é um conjunto de imagens (embora haja algumas que pelo seu uso frequente pareçam ser preferidas) mas o domínio da imagem, a tendência de deixar a imagem determinar a forma mais do que o contrário.”²¹² Nesse número da *AD*, Geoffrey Broadbent reflecte sobre a via reformista e empírica da abordagem de Jencks²¹³ e enfatiza a questão da “linguagem” que é mencionada no título, afirmando que se trata de um livro sobre “semiótica da arquitectura, semiologia, ou o que o próprio Jencks e George Baird (...) chamam o Significado em Arquitectura.”²¹⁴ Robert Stern sublinha “com Jencks”, o carácter “negativo e vago do termo”, mas acrescenta que o pós-modernismo “está a começar a ganhar os aspectos paradigmáticos de um estilo”²¹⁵, avançando com três características principais: “contextualismo”, “alusionismo” e “ornamentalismo”. Em particular, “contextualismo” significa o entendimento do “edifício como fragmento de um conjunto maior”, e a recusa da “fixação no objecto”²¹⁶ que é atribuída ao Movimento Moderno. Nesse sentido, escreve Stern: “o pós-modernismo prefere geometrias comprometidas ou incompletas a formas puras.”²¹⁷

The Language of The Post Modern Architecture tem sete edições até 2002, e é como o próprio Jencks escreve mais tarde, um livro *layer-cake*.²¹⁸ É história da arquitectura feita em cima do momento com inclinação publicista. Desde a primeira edição, Jencks inventaria e declara, para depois aperfeiçoar a declaração e retomar a inventariação. Este impulso de catalogação²¹⁹ está de acordo com a tradição anglo-saxónica mas em

211 Paul Goldberger, *Ibidem*.

212 Paul Goldberger, *Idem*, p.260

213 “Jencks não concorda com os que pensam que a única solução para voltar a haver um ambiente decente é uma mudança radical de todo o sistema.” Geoffrey Broadbent, “The Language of Post-Modern Architecture: A Summary”, *AD*, 4, 1977, p.262

214 Broadbent considera que o campo da semiótica na arquitectura está a “desenvolver-se rapidamente” porque “a falta de significados legíveis foi um dos grandes falhanços da arquitectura moderna”: “Há já mais de 20 anos, académicos em Itália, França, Espanha, América e ultimamente na Grã-Bretanha têm desenvolvido a analogia linguística”, analisado o trabalho de “filósofos da linguagem”, sobre o modo como a linguagem transporta significados”, no sentido de verificar “de que modo a arquitectura também transporta significados”. Geoffrey Broadbent, “The Language of Post-Modern Architecture: A Review”, *Op. Cit.*, p. 272

215 Robert Stern, “At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement”, *AD*, “Post-Modernism”, volume 47, nº 4, 1977, p.275

216 Robert Stern, *Ibidem*.

217 Robert Stern, *Ibidem*.

218 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, The Sixth Edition, 1991, p.19

219 “Quem achar que isto é ocioso (...) deve ler *Classification and Its Discontents* de E.H. Gombrich e *U and Non-U* de Nancy Mitford. É uma piada, mas serve inevitavelmente para as pessoas e os movimentos se

tempos voláteis obriga a um permanente trabalho de reajuste e acerto. Na introdução da primeira edição do livro, Jencks afirma, de facto, que a expressão “pós-modernismo” não tem o carácter operativo que desejaria, porque “é vaga, está na moda, e pior que tudo é negativa – como se se definisse as mulheres como sendo não-homens.”²²⁰ Mas os temas principais da sua abordagem estão já aqui colocados. Depois de fazer o que chama “o ataque *standard* ao Movimento Moderno”, neste caso, declarando a sua “morte”²²¹, Jencks elabora sobre a incapacidade de “comunicação” da arquitectura moderna²²², um tema central do “seu” pós-modernismo. Seguindo os argumentos lançados por Venturi uma década antes, é a obra de Mies van der Rohe que descreve quando refere o carácter “univalente” da arquitectura moderna: “uso de poucos materiais, e uma só geometria do ângulo recto”. Diz Jencks: “este estilo reduzido era apresentado como racional (quando não era económico) e universal (quando só servia para algumas funções).”²²³ No plano político e social, duas falências justificam a emergência do pós-modernismo: a ausência do “Mítico Homem Moderno”, uma “ficção histórica” que existindo reivindicaria “signos sociais realistas”, de “*status*, história, comércio, conforto, ética e vizinhança”²²⁴; e a “deflexão” do arquitecto moderno, de ‘*social utopian*’ para conformador dos “poderes estabelecidos da sociedade comercial.”²²⁵

Com o pressuposto que a arquitectura é uma linguagem²²⁶, segundo Jencks, o arquitecto pós-modernista é aquele que domina os “signos” e estabelece o referencial “semântico” apropriado a cada projecto. Isto é, está em controle de uma “linguagem” em que o uso da “metáfora”, ou outro recurso linguístico, é apropriado e intencional. A consequência destes pressupostos é uma arquitectura necessariamente ecléctica, por “convicção” e não por “oportunismo”²²⁷, como mecanismo de aproximação a cada caso, potenciando

orientarem.” Charles Jencks, “Genealogy of Post-Modern Architecture”, *AD*, “Post-Modernism”, volume 47, nº 4, 1977, p.269

220 Charles Jencks, *Op.Cit.*, 1977 [1ª edição] p.7

221 Jencks declara “a morte da arquitectura moderna” com a demolição de vários blocos do bairro Pruitt-Igoe (1952-55), de Minoru Yamasaki, “construído de acordo com os mais progressivos ideais do CIAM – em “St. Louis, Missouri, 15 de Julho de 1972, às 15h e 32m (ou por aí).” Charles Jencks, *Idem*, p.9

222 Cf. Charles Jencks, *Idem*, pp.15-37

223 Charles Jencks, *Idem*, p.15

224 Charles Jencks, *Idem*, pp.24-25

225 Charles Jencks, *Idem*, p.26. Jencks escreve ainda: “estes arquitectos queriam deixar de ter o papel subserviente de *alfaiates* da sociedade (...) e serem *doutores*, líderes, profetas, ou pelo menos esposas de uma nova ordem social. Mas para que ordem construíram?” *Ibidem*.

226 “Há várias analogias que a arquitectura partilha com a linguagem e se usarmos os termos livremente podemos falar de *palavras*, *frases*, *sintaxe*, *semântica* arquitectónicas.” Charles Jencks, *Idem*, p.39

227 Cf. *AD*, “Post-Modern History”, volume 48, nº 1, 1978, p.54

“Post-Modern History”
AD, 1, 1978 (capa)



o “significado” de cada circunstância. Por isso, o *double-coding*, mais tarde formulado por Jencks, é uma estratégia central no pós-modernismo: a acumulação e jogo, em cada caso, de referências “altas” e “baixas”, eruditas e pop, permitem a coexistência de “significados” para vários destinatários. O *double-coding* é o mecanismo que potencia o “pluralismo cultural” a que o pós-modernismo ambiciona.²²⁸

No ano seguinte à publicação de *The Language...*, Jencks acrescenta uma reflexão intitulada “Why Post-modern?”, e o novo texto revisto surge simultaneamente no número da *AD* “Post Modern History” e na segunda edição do livro. Em “Why Post-modern?”, Jencks faz uma primeira inventariação do uso da expressão²²⁹ e afirma já a emergência de um “novo estilo” que “evoluiu da arquitectura Moderna como o maneirismo evoluiu do alto renascimento”, isto é, “como uma inversão parcial e modificação da linguagem anterior.”²³⁰ Nesse texto, assume já o carácter definitivo do termo²³¹, apresentando-o como uma espécie de lugar suspenso, paradoxal: “as pessoas estão divertidas face à perspectiva de estarmos num pós-presente”; “como podemos estar para lá da idade moderna se ainda estamos vivos?”²³²

Localizando o início do pós-modernismo no “historicismo” italiano dos anos 50²³³, que já anotámos, Jencks acrescenta obras de arquitectos americanos que foram integrando elementos historicistas, em particular, o Stiles e Morse Collages (Yale, 1958-62) de

228 Charles Jencks, *Op.Cit.*, The Sixth Edition, 1991, p.12

229 “A palavra *pós-moderno* foi primeiro utilizada com frequência no mundo da arte, e passou a ser aplicada, a partir de 1976, a correntes recentes que criticam o modernismo ortodoxo (...). Usada pela *Newsweek* e outras revistas, a expressão serviu para comentar qualquer edifício que fosse diferente das caixas rectilíneas do *International Style*. Pós-moderno passou a designar qualquer edifício com excentricidades ou imagens sensuais, uma definição que considero ser demasiado generosa.” Charles Jencks, “Why Post-modern?”, *AD*, “Post-Modern History”, *Op. Cit.*, p.13

230 Charles Jencks, *Ibidem*.

231 “Estes pensamentos [o paradoxo de um *pós-presente*] fizeram-me considerar arquitectura pós-moderna um rótulo temporário quando primeiro o usei em 1975 mas agora mudei de opinião.” Charles Jencks, *Ibidem*.

232 Charles Jencks, *Ibidem*.

233 Charles Jencks, “Historicism, the beginning of PM”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p.15

Eero Saarinen; a partir de 1960, sublinha o “semi-historicismo” de Philip Johnson e as variantes *Kitsch* de Yamasaki, Ed Stone e Wallace Harrison”.²³⁴ Venturi é descrito como “o primeiro arquitecto *moderno* a usar molduras decorativas e símbolos tradicionais (...) de um modo agressivo”, no Headquarters Building for Nurses and Dentists (1960), que considera “o primeiro anti-monumento do pós-modernismo.”²³⁵ Ao enquadrar a contribuição de Venturi, Jencks critica no entanto a ausência de uma “teoria do simbolismo”, as opções tomadas segundo o “gosto pessoal” e não de acordo com uma “teoria semiótica.”²³⁶

Sobre Rossi, como sobre Leon Krier, Jencks diz tratar-se de “*straight revivalism*”, embora veja o “lado positivo” da contribuição de Rossi na “crescente preocupação com a função do monumento (...) na definição da memória histórica e imagem da cidade – ideias chave para o pós-modernismo.”²³⁷ Mas, tal como tinha feito com Venturi, critica-o por não controlar a “linguagem” que usa: “não percebe como o simbolismo funciona.”²³⁸ Isto é, segundo Jencks, o arquitecto continua a “não ter uma teoria geral dos códigos” e actua segundo um “realismo *naif*.”²³⁹ Num volte face irónico, critica o “*straight revivalism*” por não considerar a arquitectura moderna: “não se pode fingir, como estes projectos fazem, que o modernismo nunca existiu.”²⁴⁰

A proposta central do pós-modernismo de Jencks é aquilo que irá definir como uma abordagem *free style*. À falta de exemplos contemporâneos socorre-se, já na primeira edição do livro, da obra de Gaudí.²⁴¹ Dir-se-ia que precisa de somar as experiências de vários arquitectos para encontrar a ilustração do “eclectismo radical” que preconiza; só mais tarde, James Stirling e Michael Graves se aproximam desse enunciado. Entretanto, repesca algumas experiências em que procura “algum” pós-modernismo: as arquitecturas de expressão “neo-vernacular” são no entanto consideradas demasiado “literais”²⁴²; Ralph Erskine e o projecto de Byker (1973-78) são referenciados sob o argumento da importância da relação com a comunidade, incluindo nesse quadro o

234 Charles Jencks, *Ibidem*.

235 Charles Jencks, *Idem*, p.16

236 Charles Jencks, *Idem*, p.17

237 Charles Jencks, “Straight Revivalism, Popular and Tradicionalesque”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p.19

238 Charles Jencks, *Ibidem*.

239 Charles Jencks, *Idem*, p.19

240 Charles Jencks, *Idem*, p.20

241 Cf. Charles Jencks, *Op. Cit.*, 1977 [1ª edição] pp.97-101.

242 Cf. Charles Jencks, “Neo-vernacular”, *AD*, “Post-Modern History”, *Op. Cit.*, p.24

trabalho de Lucien Kroll²⁴³; os irmãos Krier são recuperados como seguindo o conceito de Camilo Sitte do espaço urbano como “volume negativo”²⁴⁴; o contextualismo de Colin Rowe é enquadrado “enquanto filosofia e movimento”²⁴⁵ presente em *Collage City*.

À procura de uma definição, Jencks propõe o pós-modernismo como a elaboração de “metafísicas estranhas”, em tempos de “agnosticismo educado”²⁴⁶. O resultado é o “espaço pós-moderno (...) onde as fronteiras são muitas vezes pouco claras”, um “espaço estendido infinitamente sem margens aparentes.”²⁴⁷ E conclui pelo “eclectismo radical”, um eclectismo “forte” face ao “eclectismo fraco” do século XIX²⁴⁸, entendido como condição natural: “se se pode viver em várias épocas e culturas para quê restringirmo-nos à presente e local? O eclectismo é a evolução natural da cultura com escolha.”²⁴⁹

As definições de Jencks não encontram, no entanto, muitos exemplos concretos, como sugerimos antes. Isso é claro quando, ainda em 1978, Jencks estabelece a diferença entre “tardo-modernismo” e pós-modernismo, entre as arquitecturas que entende que permanecem dentro do quadro moderno, privilegiando a “abstracção”, e as que rompem com essa matriz, praticando o *double-coding* e aproximando-se do “eclectismo radical”. Propondo o Movimento Moderno como activo entre “os anos 20 e os anos 60”, os arquitectos tardo-modernistas são descritos como “levando as teorias e estilos dos seus precursores a um extremo, criando assim um modernismo elaborado ou amaneirado.”²⁵⁰ Os pós-modernistas, em contrapartida, “modificaram o estilo anterior construindo sobre este, mas rejeitaram as suas teorias quase completamente.”²⁵¹

243 Cf. Charles Jencks, “Adhocism+Urbanism=Contextualism”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p. 26; pp.43-44

244 Charles Jencks, *Idem*, p.45

245 Charles Jencks, *Idem*, p.46

246 Charles Jencks, “Metaphor and Metaphysics”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p.48

247 Charles Jencks, “Post-Modern Space”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p.50.

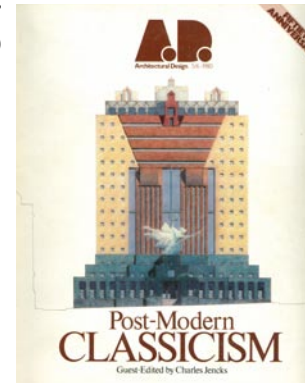
248 Jencks alinha também os argumentos contrários ao eclectismo: É constantemente referido que os sistemas ecléticos, na filosofia como na arquitectura, não produziram originalidade, nem enfrentaram os problemas chave com tenacidade. O argumento é que o eclectismo é um compromisso fraco, uma mixórdia aonde pensadores de segunda podem refugiar-se numa agitação de antinomias confusas.” No século XIX “havia poucos argumentos sociais e semânticos, daí o eclectismo ser fraco” sem “teoria”. Em contraste “(...) parece-me que o pós-modernismo tem pelo menos o potencial de criar uma mais forte variedade radical. As linhas formais, sociais e teóricos sociais estão aí à espera de ser tecidas em conjunto.” Charles Jencks, “Conclusion-Radical Eclectism”, *AD*, “Post-Modern History”, *Idem*, p.54

249 Charles Jencks, *Ibidem*.

250 Charles Jencks, “Late Modernism and Post-Modernism”, *AD*, “The Beaux Arts”, Volume 48, nº11/12, 1978, p.593

251 Charles Jencks, *Ibidem*.

“Post-Modern Classicism”
AD, 5/6, 1980 (capa)



Em 1980, Jencks propõe uma “nova síntese” onde assume a influência “clássica” como determinante, o que reflecte a sua participação na Bienal de Veneza desse ano. A *AD* lança “Post Modern Classicism” e Jencks escreve sobre essa “convergência no sentido de uma maneira que se pode chamar clássica”²⁵² referindo as obras que a assinalam: o Museu de Stuttgart de Stirling; o projecto de Fargo-Moorehead de Graves; as Arcades du Lac de Bofill; o At & T de Philip Johnson; a Piazza d’Italia de Charles Moore; “e a maior parte do trabalho recente de Robert Stern, Arata Isozaki, Robert Venturi e Hans Hollein.”²⁵³ Concluindo assim que “quase todos os mais importantes arquitectos pós-modernos adoptaram partes do vocabulário clássico.”²⁵⁴

Em 1982, com o lançamento de dois números da *AD* – “Free Style Classicism”, organizado por Jencks²⁵⁵, e “Classicism is not a style” organizado por Demetri Porphyrios – dá-se uma espécie de cisão, de resto notória desde os anos 70, na evocação do “classicismo” na prática contemporânea. No seu número, Porphyrios expõe uma visão muito crítica do pós-modernismo, descrevendo-o como pertencendo à “cultura do faz de conta”, já que “as lições a tirar hoje do classicismo (...) não se encontram nas rugas estilísticas do classicismo mas na sua racionalidade.”²⁵⁶ A noção de “pluralismo”, cuja emergência situa na segunda metade dos anos 60, é para Porphyrios a explicação do “mal” pós-moderno: “alimentando-se no relativismo, tolerância e eclectismo” transformou-se na “ideologia hegemónica do século 20.”²⁵⁷ Neste contexto, o “eclectismo moderno”, ou seja, o pós-modernismo, é considerado como decorrendo de um processo semelhante

252 Charles Jencks, *AD*, “Charles Jencks (Ed.), Post-Modern Classicism”, n° 5/6, 1980, p.5

253 Charles Jencks, *Ibidem*.

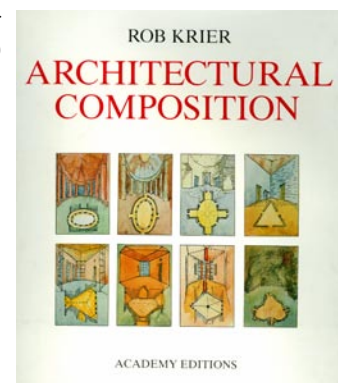
254 Charles Jencks, *Ibidem*.

255 Cf. *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, volume 52, n° 1/2, 1982

256 Demetri Porphyrios, “Introduction”, *AD*, Demetri Porphyrios (Ed.), “Classicism is not a Style”, volume 52, n°5/6, 1982, p.5

257 Demetri Porphyrios, “Classicism is not a Style”, *AD*, Demetri Porphyrios (Ed.), “Classicism is not a Style”, *Idem*, p.51

Rob Krier
Architectural Composition, 1991 (capa)



à publicidade: “ao estetizar o processo de comunicação, liga a experiência à mera anagnosis, leitura ou descodificação” e daí emerge “uma arquitectura sem discurso; somente citações, parêntesis, aspas, e um sussurro insidioso, desconexo que enfeitiça: publicidade.”²⁵⁸

Nesse número da *AD*, Porphyrios apresenta Tafuri, Georges Teyssot, Rossi e um conjunto de arquitectos como “partilhando uma convicção anti-ecléctica e anti-revivalista comum.” Estes arquitectos dedicam-se, segundo Porphyrios, “à crítica ao consumo contemporâneo da cultura arquitectónica; isto é, a crítica à trivialização da história e arquitectura *qua decorated shed*.”²⁵⁹ Tafuri e Teyssot cumprem o programa e defendem o regresso ao “metafísico”, invocando a “genial e comovente tentativa de Rossi.”²⁶⁰

Mas o pós-modernismo integra também, depois de Veneza, como veremos, a abordagem *rossiana*. Embora algumas linhas sejam paralelas, o pós-modernismo é um campo de linhas cruzadas. Ou seja, acolhe vias particularmente tradicionalistas, como as de Culot²⁶¹ e as dos Krier – sublinhe-se, em particular, a ambição de Rob Krier na reconstrução de uma gramática em *Architectural Composition* (1988)²⁶² – com abordagens *free style* ou

258 Demetri Porphyrios, *Idem*, p.53

259 Demetri Porphyrios, “Introduction”, *Idem*, p.5

260 Manfredo Tafuri, Georges Teyssot, “Classical Melancholies”, *AD*, Demetri Porphyrios (Ed.), “Classicism is not a Style”, *Idem*, p.16. É ainda: “Se, confrontados com o universo da transciência e do consumo, queremos evitar o *banquete da náusea* é necessário regressar ao metafísico, à reflexão da origem do ser. (...) É isto que acontece às formas primordiais de Rossi: podem, à vez, ser intersectadas, partidas, compostas e decompostas, permanecendo sempre com uma alquimia ou um mundo sagrado. (...) A mesma *estupefacção* assinala as tautologias clássicas de Giorgio Grassi, ou Miguel Garay e Jose Linazasoro.” *Idem*, p.17

261 O ultra-traditionalismo desta abordagem é testado numa resposta de Albert Speer a Krier: “*But come now mr. Krier we can't go backwards!*” Contrapõe Culot: “podemos! – correndo o risco de desapontar o antigo ministro do armamento.” Maurice Culot, “Nostalgia, Soul of the Revolution”, *Architectural Design*, “Urbanity. Paris Biennale”, nº 11/12, 1980, p.44

262 Cf. Rob Krier, *Architectural Composition*, London: Academy Editions, 1991 [1988]. Em 1983 é dedicado um número da *AD*, “Elements of Architecture”, que contém extractos de *Architectural Composition*. A abrir o dossier, “A criticism of Modern Architecture or About the Downfall of the Art of Building” retoma o tema da arquitectura moderna como responsável pela degradação urbana: “A arquitectura moderna, de um modo desastroso, arruinou cidades em todo o mundo. A perda de espacialidade na cidade moderna é

Philip Johnson na capa da *Time*
“U.S. Architects: Doing Their Own Thing”, 1979



“radicalmente ecléticas”.

Em 1979, a revista *Time* faz capa com Philip Johnson empunhando a maquete do AT&T e a manchete: “U.S. Architects: Doing Their Own Thing”. A partir de 1980, o pós-modernismo é um movimento global que Jencks vai procurando reler e adaptar, em cima do acontecimento, a que se juntam outras abordagens, como as de Paolo Portoghesi e Heinrich Klotz. Especialmente relevante é a adesão ao pós-modernismo, mais na prática do que assumida, de nomes centrais da arquitetura contemporânea como Rossi (na Bienal de Veneza) e de Stirling (no Museu de Stuttgart). Como escreve Jencks na terceira edição do seu livro, em 1981: “Desde que acabei a segunda edição em 1978 ocorreram importantes viragens na arquitetura. (...) Arquitectos modernos importantes como Hans Hollein e James Stirling são agora convincentemente *pós* em tudo menos no nome.”²⁶³ E o “pós” chega também à arquitetura comercial: “grandes escritórios de Nova Iorque e Chicago mudaram de fé em favor da novo credo”; por outro lado, a Piazza d’Italia, a que chama o “*grande monumento* do pós-modernismo (...) está a acabar.”²⁶⁴

A quarta edição, de 1984, reflecte o artigo da *AD*, “Post Modern Classicism” que

especialmente deplorável”. Krier descreve o processo de reconstrução do pós-guerra, afirmando que “*a revolução da arquitectura moderna falhou*. Mesmo se é difícil que os profissionais admitam isto, há já muitos anos que os jornalistas e os designers têm empilhado queixas e nos dão os mais terríveis relatos.” Rob Krier, “Elements of Architecture”, *Architectural Design*, “Rob Krier – Elements of Architecture”, volume 53, nº 9/10, 1983, pp.4-87 [p. 4]. Mas se o moderno falhou, a condição contemporânea não é melhor: “A arquitectura degradou-se ao ponto de ser uma máscara que se pode mudar de acordo com a sua função numa determinada estratégia (...). *A mãe das artes* desapareceu num bordel”. *Idem*, p.6. Como contraponto, Rob Krier faz um levantamento de “elementos de arquitectura”, a partir de trabalhos feitos com estudantes da Universidade Técnica de Viena, visando recuperar uma gramática, e estabelecer “um conjunto de regras básicas para a composição arquitectónica”. Krier pretende criar “*guidelines*” para “reabilitar a arquitectura”. Rob Krier, *Op. Cit.*, 1991 [1988], p.7. A análise inclui estudos sobre vários tipos “elementos da arquitectura” subdivididos em “espaços interiores”, “fachadas”, e “formas dos edifícios e plantas do rés-do-chão”. Cf. *Idem*, pp.69-174

²⁶³ Charles Jencks, “Towards Radical Eclecticism, Third edition, 1981”, *Op. Cit.*, The Sixth Edition, 1991, p.108

²⁶⁴ Charles Jencks, *Ibidem*.

Museu de Stuttgart, James Stirling, 1977/83
[Fotografia de Jorge Figueira, 1987]



anotámos, e confirma que o pós-modernismo caiu para o “classicismo”²⁶⁵. Já com o reflexo da Bienal de Veneza, Jencks reavalia a obra de Rossi como “solene e digna” com o argumento que o “*free style classicism*” ganha sentido “no contraste com modos mais românticos ou pragmáticos.”²⁶⁶

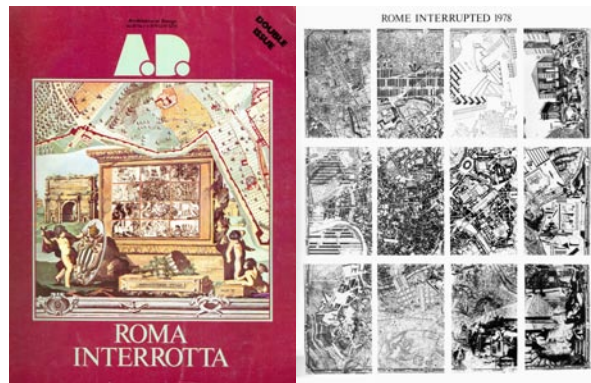
De facto, o Teatro del Mondo (1979-1980) de Rossi, o Museu de Stuttgart de Stirling, e o Portland Building (1980-1983) de Michael Graves são momentos chave na consolidação do pós-modernismo. A tripartição clássica, os templos em miniatura e as fitas azuis em betão, fazem do Portland Building um ícone instantâneo do pós-modernismo; no Museu de Stuttgart²⁶⁷, a implantação que mimetiza o edifício neoclássico adjacente, a “colagem” de referências pop e eruditas, a coabitação de elementos *high tech* e historicistas, o sentido de colisão de tempos e a referencialidade livre e lúdica parecem sair de um manual de instruções do pós-modernismo. Jencks já não precisa de se socorrer do exemplo de Gaudí.

265 “O que aconteceu foi o princípio de uma nova linguagem, o pós-moderno classicista (...). Agora os arquitectos estão a começar a usar o repertório todo outra vez – metáfora, ornamento, policromia, convenção – para tentar comunicar com o público. (...) Está-se a criar um consenso como o do International Style nos anos 20, mas é um consenso com uma diferença: o pós-moderno classicista é uma maneira ecléctica livre que será usada aonde seja apropriado em edifícios públicos. Não é um estilo total (...) e existe como um género, entre outros estilos”. Charles Jencks, “The Synthesis: Post-Modern Classicism, Fourth Edition, 1984”, *Idem*, p.121

266 Charles Jencks, “The Synthesis: Post-Modern Classicism, Fourth Edition, 1984”, *Op. Cit.*, The Sixth Edition, 1991, p. 121. Jencks re-enquadra a obra de Rossi, a partir da Bienal de Veneza: “Até este ponto, a arquitectura de Rossi era severa e repetitiva, uma imagem da morte em vida; depois da exposição, o seu trabalho é mais vivo e contextual. Neste período, o seu muito importante Cemitério de Modena estava a ser acabado, a obra prima do imaginário arquétipo e do que chamou *arquitectura análoga*”. Por outro lado, a escola neo-racionalista que Rossi tinha criado, a *Tendenza*” tinha também influenciado a “síntese do pós-moderno classicista.” Charles Jencks, *Idem*, p.122

267 Segundo Jencks, “James Stirling evoluiu, desde 1975, no sentido de um discreto *free style classicism*. (...) O que o distingue e, também distingue Hans Hollein, dos arquitectos pós-modernos americanos é o seu pensamento paciente: o oposto de arquitectura *fast-food*”. Charles Jencks, “The Synthesis: Post-Modern Classicism, Fourth Edition, 1984”, *Idem*, p.141. Sobre o Museu de Stuttgart, Jencks afirma que “a qualidade do urbanismo e o uso simbólico do ornamento high-tech” fazem deste edifício, juntamente com o edifício “Humana” [Michael Graves, Louisiana, Kentucky, 1982-86] um paradigma do pós-modernismo, tal como a Bauhaus e a Villa Savoye são exemplos do movimento anterior”. Charles Jencks, *Idem*, p.142

“Roma Interrotta”
AD, 3/4, 1979 (capa e p.3)

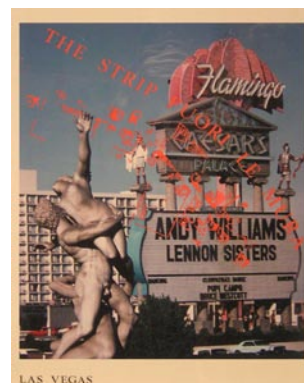


2.2.2

Teatro do Mundo: A Bienal de Veneza de 1980

A exposição “Roma Interrotta” que teve lugar em Roma, em 1978²⁶⁸, e é publicada pela AD (em 1979) sob a direcção editorial de Michael Graves, é um documento emblemático e um prenúncio do clima que leva a realização da Bienal de Veneza de 1980. Tratava-se de projectar sobre as 12 secções de Roma firmadas por Giovanni Battista Nolli, em 1748, ignorando os desenvolvimentos da cidade até ao nosso tempo e assim introduzindo uma óbvia suspensão da modernidade. “Roma Interrotta” permitiu um encontro de diferentes sensibilidades em convívio directo com a história representada na Planta de Roma de Nolli, estimulando o uso da *collage*, a reencenação dos “tipos”, e o reequacionar da monumentalidade clássica. Era, na prática, uma apologia do “contextualismo”, isto é, do entendimento da cidade como sucessão de “fragmentos” que se renova através da introdução de “fragmentos” renovadores. A sensibilidade americana (Venturi & Rauch, Rowe), a europeia (Rossi, os Kriers, Portoghesi) e até Stirling (que recusa depois participar na Bienal de Veneza) tiveram aqui um endereço comum e é também nesse sentido que “Roma Interrotta” prenuncia Veneza. Os projectos variam entre o confronto

268 “Roma Interrotta” é um projecto de Piero Sartogo, e envolveu doze arquitectos incluindo o próprio, Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi, Giurgola, Venturi & Rauch, Rowe, Graves, Rossi, Leon e Rob Krier. Esteve inicialmente patente no Mercado de Trajano em Roma, depois na Cooper Hewitt Museum em Nova Iorque, na Architectural Association em Londres, no Centro Georges Pompidou em Paris, e no Centro de Cultura Contemporânea em Barcelona. Em 2008 foi remontada no âmbito da 11ª Mostra Internazionale de Architettura di Venezia (Bienal de Veneza).



com o existente e a sua replicação, entre uma maior ou menor monumentalidade, mas o que ressalta é a importância do desenho, a reapropriação de sistemas compositivos tradicionais e o diálogo com o “lugar”, neste caso, com as gravuras de Nolli. Até na artificialidade deste pressuposto, “Roma Interrotta” é pós-moderno: trabalha sobre os *media*, sobre representações e não sobre o “real”. E é também pós-moderno quando entende a cidade como coexistência conflitual de modelos que é reformável mas não substituível por uma ordem maior ou “moderna”. Como sintetiza Michael Graves: “A variedade de soluções individuais revela (...) a nossa tendência corrente em aceitar posições diversas e permitir a sua justaposição de um modo que é consistente com o palimpsesto dos principais sentidos compositivos da cidade.”²⁶⁹

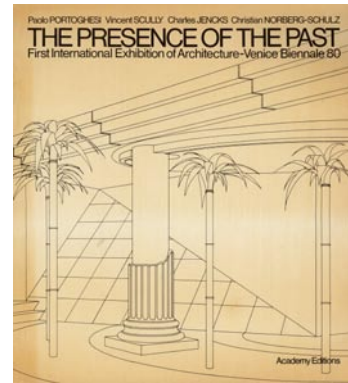
A Bienal de Veneza de 1980, comissariada por Paolo Portoghesi²⁷⁰, e apresentada como a “1ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza”²⁷¹, foi um sucesso de público e mediático, tendo ganho um particular significado histórico. É geralmente entendida como a consagração, em solo europeu, do pós-modernismo, embora a expressão não tenha sido adoptada oficialmente e o mote usado seja “A Presença do Passado.” Portoghesi argumenta a omissão do termo argumentando procurar uma “clarificação” e entrar numa “esfera mais vasta” embora admita a existência de “uma condição pós-

²⁶⁹ Michael Graves, (Guest editor), “Roman Interventions”, *AD*, “Roma Interrotta”, Profile 20, volume 49, nº 3/4, 1979, p.4

²⁷⁰ Para lá de Portoghesi enquanto comissário, a secção de arquitectura da Bienal tinha um Conselho Consultivo constituído por Dino Dardi, Rosario Giuffré, Guisepe Mazzariol, Udo Kultermann e Robert Stern. Segundo Portoghesi, esta comissão “decidiu envolver” ainda os críticos Vicent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks e Kenneth Frampton (que depois retira a sua participação). Paolo Portoghesi, “The End of Prohibitionism”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80*. London: Academy Editions, 1980, p.9

²⁷¹ Note-se, no entanto, que estiveram patentes várias exposições de arquitectura na Bienal de Veneza, antes de 1980, sob a direcção de Vittorio Gregotti: “A proposito del Mulino Stucky”, em 1975; “Werkbund 1907. Alle origini del design; Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo”; “Europa-America, centro storico, suburbio”; “Ettore Sottsass, un designer italiano”, em 1976; e “Utopia e crisi dell’antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia”, em 1978.

Paolo Portoghesi *et al.*
The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice
Biennale 80, 1980 (capa)



moderna” resultante das “rápidas modificações estruturais da nossa civilização.”²⁷² Na prática, tenta formular uma abordagem socio-política que visa superar a formulação “linguística” de Jencks. Sob o lema do “Fim da Proibição” – que espelha o conceito geral da “presença do passado” –, Portoghesi explica que o fenómeno a que a exposição se refere tem “sintomas nos anos 50, na corajosa mudança de direcção dos mestres do Movimento Moderno”. No entanto, acrescenta que essa viragem, que a Bienal também celebrava²⁷³, “avançou devagar e arduamente e só nos últimos anos se transformou num esforço radical e definitivo.”²⁷⁴ O “passado” é algo que resiste e se impõe mesmo se “a ideologia da arquitectura moderna” pensou que podia “apagar as instituições humanas e as convenções.”²⁷⁵ Nesse sentido, afirma que os últimos anos foram marcados pelo “regresso da arquitectura ao seio da história” e que a “reciclagem em novos contextos sintácticos de formas tradicionais” criou uma “profunda diferença” caracterizada “sob a ambígua mas eficaz categoria de pós-moderno.”²⁷⁶ Antecipando as críticas à exposição da Bienal como uma “aliança forçada de três tendências” – “neo-racionalismo”, “resistência anti-industrial” e “eclectismo radical teorizado por Jencks”²⁷⁷ – Portoghesi rejeita tratar-se de uma “ortodoxia do contrário” do moderno, já que não defende “um novo classicismo” mas o “passado” entendido como “todo o sistema da arquitectura.”²⁷⁸ No contexto da “condição *pós-moderna*”, a relação com a história da arquitectura é

272 Paolo Portoghesi, “The End of Prohibitionism”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *Op. Cit.*, 1980, p.9

273 A exposição da Bienal inclui uma secção que homenageia Philip Johnson, Ignazio Gardella e Mario Ridolfi, “como reconhecimento da sua importância na integração criativa da herança histórica e repúdio da ortodoxia restritiva do International Style”. Paolo Portoghesi, *Idem*, p.12. Inicialmente estava também prevista a inclusão de uma exposição dedicada a Carlo Scarpa. Cf. *Ibidem*.

274 Paolo Portoghesi, *Idem*, p.9

275 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

276 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

277 Cf. Paolo Portoghesi, *Idem*, p.10

278 Paolo Portoghesi, *Idem*, p.11



diferente “porque pode contar com uma espécie de *desencanto*, com uma distanciação psicológica maior”; isto é, o passado pode ser usado sem ser “envolvido em ilusórios *revivals* ou em operações filológicas *naives*.”²⁷⁹ No plano político, Portoghesi afirma que entender a “cultura de massas” e a sua “reprodução de informação e imagens” como um “fenómeno puramente negativo” significa “continuar a ter um ponto de vista aristocrático” e “não saber agarrar o resultado libertador e a carga igualitária desta profanação do mito.”²⁸⁰

Por convite de Portoghesi, Rossi projecta o “Teatro del Mondo” e a entrada da exposição. A sua presença, como já anotámos, é crucial para a legitimação das teses do evento.²⁸¹ No conjunto da exposição participam 76 arquitectos, mas a peça central é a *Strada Novissima*, um dispositivo cénico criado por vinte fachadas que recria e celebra o “regresso da rua” como espaço cívico, o “desenho” como instrumento privilegiado da

279 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

280 Paolo Portoghesi, *Idem*, p.12

281 Jencks reafirma que a participação de Rossi na Bienal foi crucial para a legitimação do pós-modernismo, endereçando a Portoghesi esse triunfo: “Conseguiste aliar Rossi com o teu grupo, o que foi uma jogada notável; é uma figura carismática e, ainda por cima, é a figura paterna dos Racionalistas – o campo oposto”. “Venice Biennale: Discussion. Charles Jencks, Paolo Portoghesi, Michael Graves. Eugene Kupper, Fernando Montes *et al*, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.8. “Mas tão importante como estas imagens fundamentalistas [do Teatro del Mondo] foi a presença, não do passado, mas do próprio Rossi. Porque assinalou uma convergência dos Neo-racionalistas e dos Ecléticos ou, noutros termos, os Urbanistas e os Historicistas, as escolas opostas do pós-modernismo”. Charles Jencks, “The Synthesis: Post-Modern Classicism, Fourth Edition, 1984”. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, The Sixth Edition, 1991, p.122. Notem-se ainda as declarações de Peter Eisenman sobre a Bienal: “Lembro-me que Manfredo [Tafuri] telefonou-me e disse: *Peter, não podes entrar nesta Bienal (...)*. Tafuri ficou muito transtornado quando Rossi aceitou construir o Teatro del Mondo e [Massimo] Scolari, no último minuto, entrou na *Strada Novissima*, porque eram a sua gente. Penso que foi um momento de viragem para Tafuri. Virou-se contra Rossi, Stirling e Eisenman, sobre quem tanto escreveu. Portoghesi foi esperto porque queria enfraquecer a estratégia crítica de Tafuri, por isso convidou duas das pessoas mais próximas de Tafuri. A onda pós-modernista expressa na *Strada Novissima* dominou a arquitectura durante dez anos até que em 1988 organizamos a exposição *Deconstructivist Architecture* no MoMA, aonde conseguimos superar a sensibilidade *kitsch* nostálgico. Mas o tempo da *Strada Novissima* foi um verdadeiro momento de mudança”. “Peter Eisenman, Interview with Flores Zanchi”, *d’Architettura, Rivista italiana d’architettura*, “Dopo Aldo Rossi”, nº23, Maggio 2004, p.167

arquitectura, e o “efémero” como elemento urbano.²⁸² Os vinte arquitectos envolvidos na *Strada Novissima*²⁸³ representam sensibilidades diferentes, às vezes até opostas; mas a evocação da “presença do passado” pacifica a coexistência dos “racionalistas” como Leon Krier e dos “realistas” como Venturi, Moore ou Stern. Frank Gehry e Rem Koolhaas alargam o quadro de participantes mas não pertencem directamente à discussão. A abrangência do programa tem, no entanto, limites: Frampton faz parte do grupo inicial de críticos convidados – Vicent Scully, Jencks e Christian Norberg-Schulz – mas afasta-se ainda na fase de preparação por discordar da direcção do evento.²⁸⁴ No catálogo, Scully, Norberg-Schulz e Jencks esclarecem as suas perspectivas. Já analisámos a abordagem de Jencks que é aqui reiterada e desenvolvida.²⁸⁵ Scully enquadra a crítica americana à arquitectura moderna na experiência urbana e num quadro sociológico particular.²⁸⁶ A paisagem urbana da América, “o *strip* e o subúrbio” são “padrões urbanísticos (...) com que os arquitectos americanos tem que lidar realisticamente”: “nos últimos 15 anos, fundamentalmente a partir do exemplo de

282 Portoghesi explica a génese da *Strada Novissima* como tendo decorrido da visita a um “parque de diversões”, depois de uma sessão de um seminário em Berlim, organizado por Paul Kleiheus, e aonde participaram Carlo Aymonino e Aldo Rossi. “Assim se criou a ideia de uma rua dentro da Cordoaria do Arsenal, uma galeria de auto-retratos arquitectónicos feitos para brincar, para redescobrir o jogo muito sério da arquitectura (...). Não é por acaso que a *Strada Novissima* foi criada pela Organização para a Administração do Cinema, nos laboratórios da Cinecittà. (...) A rua é construída em materiais temporários usando técnicas artesanais refinadas que o mundo do cinema milagrosamente salvou”. Paolo Portoghesi, “The End of Prohibitionism”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *Op. Cit.*, 1980, p.12

283 Os arquitectos que participaram na *Strada Novissima* foram: Costantino Dardi; Rem Koolhaas e Elia Zenghelis; Michael Graves; Paolo Portoghesi, Francesco Cellini e Claudio D’Amato; Ricardo Bofill; Frank O. Gehry; Charles Moore; Oswald Mathias Ungers; Robert A. M. Stern; Robert Venturi, John Rauch e Denise Scott-Brown; Leon Krier; Franco Purini e Laura Thermes; Stanley Tigerman; Joseph-Paul Kleihues; Studio GRAU; Hans Hollein; Thomas Gordon Smith; Massimo Scolari; Arata Isozaki; Allan Greenberg.

284 Portoghesi cita as explicações de Frampton: “vejo esta Bienal como (...) uma manifestação pós-modernista; não tenho a certeza de subscrever esta posição e penso que tenho que manter a distância”. Frampton retira o seu texto do catálogo sob o argumento que “a posição crítica que adopta é tão oposta ao que se tem convocado sob a categoria de pós-modernismo que seria absurdo avançar com o ensaio neste contexto”. Kenneth Frampton citado por Paolo Portoghesi, *Idem*, p.9

285 Segundo Jencks, o reflexo do pós-modernismo na Europa, não se verificou em edifícios como “na América e no Japão, mas numa megatonelada de escritos: livros, artigos, manifestos e exposições – em vez de arquitectura”. Mas afirma também que não se deve “subestimar o poder da publicação de arquitectura” e que se está a viver uma “*renaissance* do pensamento arquitectónico e da teoria”. Charles Jencks, “Towards radical eclectism”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p.33

286 Scully cita diferenças sociológicas para explicar a dificuldade de enraizamento do programa moderno: “O símbolo da liberdade e do realização na América é a casa unifamiliar (...). Aqui a população não gosta de se pensar como classe operária (...) não quer habitar em grandes blocos e não tem o sentido de unidade, orgulho (...) da classe operária da Viena Social-Democrata. (...) O que os operários americanos querem, mal ou bem, (...) é uma casa”. Vicent Scully, “How things got to be the way they are”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *Idem*, pp.15-16

Robert Venturi, aprenderam a fazê-lo.”²⁸⁷ Para Scully, foi a “capacidade” de Venturi de “assumir temas arquitectónicos a partir da cultura popular” que estabeleceu “a ruptura final com o snobismo do International Style em relação às questões formais.”²⁸⁸ Scully reconhece que “os arquitectos europeus mais ligados às questões ideológicas estão agora irritados com esta atitude americana (...) mas não deviam estar”, já que a exposição se lhe afigura como a “promessa” de uma arquitectura mais “variada”, “ressonante”, e “eficaz”.²⁸⁹ Dentro do espírito de Veneza, Scully procura encontrar similitudes entre os “racionalistas” (a que também chama “idealistas”), e os “realistas” americanos, no “vernacular arquitectónico das estruturas urbanas”, comparando demasiado depressa a recusa do urbanismo *corbusiano* dos Kriers e Culot com o revival da *Main Street* de Venturi.²⁹⁰ As diferenças existem, segundo Scully, no “arquétipo”: “a tradição europeia da cidade sólida” e a “paixão da América pela *open road*”. Daí, a “praça vs *strip*.”²⁹¹ Ou seja, o “que é mais realista depende puramente do contexto cultural”, porque em ambos os casos há uma negação do *International Style*, e em ambos os casos há uma adesão a “formas vernaculares.”²⁹² Citando o Teatro del Mondo de Rossi e as Trubek Houses (1970) de Venturi, Scully aproxima os respectivos arquitectos, no lado “infantil” e “*dumb*” que cultivam, na relação com a “memória” e com o “vernáculo”: o “Neo-racionalismo e Venturi tocam-se (...); parecem-se bastante sólidos, conservadores e severamente neoclássicos em comparação com boa parte do que se passa neste momento.”²⁹³ Scully analisa ainda o trabalho de Graves para enfatizar a renovada importância do desenho de arquitectura como obra de arte; e caracteriza a emergência de um grande número de projectos de “jovens arquitectos” que, “como no final do século XVIII”, cultivam o “fantástico”²⁹⁴. Também aqui, num plano essencialmente gráfico, Scully cruza a experiência europeia com a sensibilidade americana: “a influência dos neo-racionalistas, de Rossi aos Kriers, reforçou essa direcção; talvez a tenha mesmo começado. As paisagens urbanas incomparavelmente evocativas de Rossi (...) e os poderosos edifícios primitivos de Leon Krier, como pequenas cidades, criaram um

287 Vicent Scully, *Idem*, p.15

288 Vicent Scully, *Idem*, p.17

289 Vicent Scully, *Ibidem*.

290 Vicent Scully, *Ibidem*.

291 Vicent Scully, *Ibidem*.

292 Vicent Scully, *Ibidem*.

293 Vicent Scully, *Idem*, p.18

294 Vicent Scully, *Idem*, p.19

standard na imaginação gráfica difícil de resistir para os mais novos.”²⁹⁵

Norberg-Schulz faz uma leitura genealógica do pós-modernismo, criticando a abordagem “semiótica” e propondo uma aproximação pela “fenomenologia”. O que é “comum” nas várias tendências da arquitectura pós-moderna é a procura do “significado”²⁹⁶. Em particular, Venturi e Rossi são descritos como dois modos “opostos” para chegar ao “significado na arquitectura”: Venturi defende uma “arquitectura complexa”; Rossi “protesta contra a diversidade liberal e defende um regresso a formas simples”²⁹⁷; Venturi quer descobrir “os conteúdos que estão implícitos na vida quotidiana”, Rossi “procura a *verdade eterna* (...), um mundo ideal onde a experiência não interessa.”²⁹⁸ Ambos, segundo Norberg-Schulz, acarretam os seus perigos: a “complexidade” pode “degenerar facilmente num novo tipo de jogo superficial com as formas” e a abordagem tipológica “tende para um esquematismo estéril.”²⁹⁹ Para Norberg-Schulz, a semiótica na arquitectura “reduziu a dimensão do significado a uma mera questão de hábito e gosto.”³⁰⁰ Referindo-se directamente a Jencks, afirma que os “semióticos (...) consideram o significado como um dos aspectos da comunicação, daí ser um problema *linguístico*”; isto é, reduzem a questão do significado “a um dos seus aspectos mais superficiais.”³⁰¹ A defesa da abordagem fenomenológica fundamenta-se no “objectivo de revelar mais claramente a natureza do que nos é dado” propondo-se, em particular, uma “fenomenologia do ambiente” para o estudo dos “aspectos *espaciais* do mundo-vida.”³⁰² Norberg-Schulz socorre-se essencialmente da abordagem de Kahn e conclui a defesa “por um arquitectura autêntica” nos termos do seu livro *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura* publicado em 1979: “temos que *ouvir* o lugar e tentar compreender o seu *genius*.”³⁰³

295 Vicent Scully, *Ibidem*.

296 Christian Norberg-Schulz, “Towards an authentic architecture”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p.21

297 Christian Norberg-Schulz, *Ibidem*.

298 Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p.22

299 Christian Norberg-Schulz, *Ibidem*.

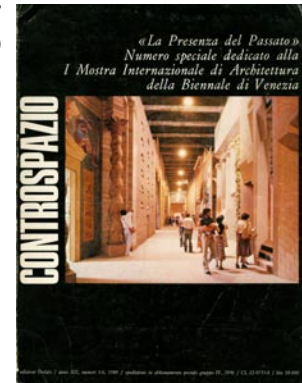
300 Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p. 24

301 Christian Norberg-Schulz, *Ibidem*.

302 Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p.25

303 Christian Norberg-Schulz, *Idem*, p.27. Em “Genius Loci – Spirit of Place. Towards a Phenomenology of Architecture”, Norberg-Schulz sintetiza a sua abordagem sob a matriz do pensamento de Heidegger: o homem moderno “queria ser *livre* e conquistar o mundo. (...) Hoje começamos a perceber que a verdadeira liberdade pressupõe pertencer e que *habitar* significa pertencer a um lugar concreto.” Christian Norberg-Schulz, “Genius Loci – Spirit of Place. Towards a Phenomenology of Architecture”, *AD*, “James Stirling”, n° 7/8, 1980, p.87. “Os méritos do homem não contam muito se ele for incapaz de habitar *poeticamente*.” *Idem*, p.88

“La Presenza del Passato”
Controspazio 1-6, 1980 (capa)



Em Itália, as reacções à Bienal de Veneza fizeram-se sentir na imprensa diária, como se pode verificar no dossier organizado pela *Controspazio*³⁰⁴, mas também na imprensa especializada. A *Casabella* publica “Il dibattito sul Movimento Moderno”, um número de “resposta” à Bienal que propõe, em contracorrente, a assunção do Movimento Moderno e coloca a questão nos termos do discurso de Jürgen Habermas em Frankfurt, que analisaremos. Isto é, como estando em jogo a própria “condição moderna.”³⁰⁵ Em editorial, Tomás Maldonado afirma que “os limites (e as fragilidades) do Movimento Moderno já foram denunciadas, desde logo, pelos próprios protagonistas”, mas assume que há uma “série de modelos e propostas imersos na arquitectura dos anos 20 e 30 que são (...) assimiláveis”³⁰⁶ e é a avaliação “serena” desse legado que a *Casabella* se propõe fazer. Para Maldonado, se no plano filosófico o pós-moderno suscita dúvidas, a situação na arquitectura é ainda mais “confusa”. Só encontra um ponto comum entre as várias experiências: “o repúdio do *Movimento Moderno* entendido exclusivamente como a morfologia de edificação que deu origem ao funcionalismo/racionalismo.”³⁰⁷ Nesse mesmo número da *Casabella*, entrevistado por Omar Calabrese, Tafuri afirma, à semelhança de Maldonado, que não encontra ligação entre a “negação radical do *moderno* de Leon Krier, as ironias mais ou menos conseguidas de Hans Hollein e as

304 Na imprensa diária italiana é publicado um largo conjunto de artigos. Cf. “Rassegna Stampa luglio-novembre”, *Controspazio*, “*La Presenza del Passato* – Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”, anno XII, n° 1-6, 1980, pp. 214-249. Em particular, destaquem-se: “Coloquio con Paolo Portoghesi, A Venezia in via del post-modernismo”, a cura di Pasquale Chessa, *L'Europeo*, 22/7/80 (pp.214-251); “I vecchietti delle colonne”, Vittorio Gregotti, *La Repubblica*, 30/7/80 (pp. 218-219) e a resposta de Portoghesi: “Dietro la facciata”, Paolo Portoghesi, *La Repubblica*, 1/8/80 (p. 221); “Facciatisti e facciatosti, Dibatitto fra Paolo Portoghesi e Bruno Zevi”, a cura di Rita Cirio, *L'Espresso*, 17/8/80 (pp. 226-227); Entrevista a Ignazio Gardella, a cura di Fredi Drugman (*L'Unità*, 3/9/80); “Un termine da precisare”, Renato de Fusco, *Il Messaggero*, 13/9/80 (pp. 238-239); Entrevista a Manfredo Tafuri”, a cura di Mario Seccia, *Il Lavoro di Genova*, 15/10/80 (pp. 244-246).

305 Tomás Maldonado, *Il Movimento Moderno e la questione post*, *Casabella*, “Il dibattito sul Movimento Moderno”, 463-464 Novembro-dicembre, 1980, p.10

306 Tomás Maldonado, *Idem*, p.14

307 Tomás Maldonado, *Idem*, p.13

pinturas de Massimo Scolari”, senão numa “vaga crítica ao conceito de *moderno*”. Para Tafuri, “toda a operação pós-moderna” tem mais a ver com o “aspecto do mercado” do que com o “aspecto teórico.”³⁰⁸

Ainda em 1980, Gregotti escreve uma carta a Leon Krier onde denuncia os temas da Bienal e argumenta que o trabalho de crítica ao Movimento Moderno tinha já sido feito pela sua geração.³⁰⁹ Nesse texto, afirma que a leitura do catálogo não lhe tinha mudado a impressão que tinha expresso no *La Repubblica*³¹⁰, “no dia seguinte à inauguração”: “nível teórico muito fraco” e “snobismo estético generalizado”; não é o “*fin da proibição* (...); a proibição acabou há meio século.” Perante a “caricatura” dos debates de há vinte anos, diz-se “levado a defender o objecto que era então o centro da crítica – o Movimento Moderno”³¹¹ e assume-se abertamente contra a concepção da Bienal, em nome “de uma razão crítica mínima que ainda nos resta.”³¹²

No quadro da “resistência” italiana, Zevi publica “Contro il neo-accademismo” criticando a “impressionante superficialidade” do pós-modernismo: no ataque ao *International Style* repetem-se “mecanicamente” os argumentos contra a “monotonia, falta de expressividade, e unidimensionalidade” que os “orgânicos” afirmaram “há cinquenta anos” e os “neo-expressionistas, brutalistas e informalistas há três décadas.”³¹³ Zevi remete então para a sua tese dos anos 40/50: “a tendência orgânica foi objecto de reservas, até de escárnio, exactamente porque já reclamava uma civilização nova a que hoje chamamos pós-industrial.”³¹⁴

Depois do sucesso e da controvérsia geradas pela Bienal, o pós-modernismo impõe-se como fenómeno cultural generalizado e Portoghesi é o seu “guia” no quadro italiano.

308 Manfredo Tafuri, “La tecnica delle avanguardie, Intervista a cura di Omar Calabrese”, *Casabella*, “Il dibattito sul Movimento Moderno”, *Idem*, p.100

309 Neste texto, Gregotti elenca as várias descobertas e propostas críticas da sua “geração” em relação ao Movimento Moderno: o entendimento “que nunca tinha sido um bloco unitário”; a contraproposta ao “valor da novidade” da necessidade de “referências duráveis”; a recusa de interpretações “positivistas” e “dependência de disciplinas alheias” defendendo no entanto que não existia uma “arquitetura pura” já que “vários aspectos da realidade eram materiais (...) indispensáveis para a construção arquitectónica”. Vittorio Gregotti, “An open letter to Leon Krier regarding the Venice Biennale”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.24. Gregotti descreve ainda as várias evoluções na arquitectura italiana que são decorrentes da experiência “Neo realista e do Neo Histórico dos anos 50”. *Idem*, p.24

310 Cf. “I vecchietti delle colonne”, Vittorio Gregotti [*La Repubblica*, 30/7/80], “Rassegna Stampa luglio-novembre”, *Controspazio*, “*La Presenza del Passato* – Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”, *Op. Cit.*, pp.218-219

311 Vittorio Gregotti, “An open letter to Leon Krier regarding the Venice Biennale”, *Op. Cit.*, p.24

312 Vittorio Gregotti, *Ibidem*.

313 Bruno Zevi, “Contro il neo-accademismo”, *Casabella*, 474-475, Novembro-dicembre, 1981, p.52

314 Bruno Zevi, *Ibidem*.

Paolo Portoghesi
Le Post-Moderne, 1983 (capa)



A seguir à publicação de *Dopo la architettura moderna*³¹⁵, em 1980, publica, em 1982, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*. Integrando já a experiência da Bienal de Veneza, o livro começa com uma citação do *Le Monde*: “*Un spectre rôde a travers l'Europe: le Post-moderne.*”³¹⁶ Aplicando o “fim da proibição” à utilização do próprio termo, Portoghesi introduz o movimento como tendo “explodido na América no fim da década anterior”, embora tenha “raízes profundas na Europa” e encontre aqui “o terreno mais favorável para o debate teórico.”³¹⁷ Segundo Portoghesi, “o processo intentado ao moderno”, a “partir de 1968”, tinha sido uma “necessidade psicológica, um objectivo inelutável para as novas gerações.” Nesse caso, o pós-moderno seria “uma rebelião cuja origem é a tomada de consciência que depois de 60 anos tudo mudou nas relações sociais e de produção”; e, inscrevendo suavemente temas da ecologia, “que a crise dos recursos energéticos faz ressurgir problemas que pensávamos estarem resolvidos.”³¹⁸ O “estatuto da modernidade” foi consagrado antes da “revolução da informação” que “sacudiu profundamente as estruturas do nosso universo.”³¹⁹ O que Portoghesi considera inesperado é que esta revolução, em vez de tomar um carácter “futurista”, “tomou a direcção de Ítaca, para recuperar certos aspectos da tradição.”³²⁰ Isto é, ganhou-se consciência que os “ingredientes da cozinha arquitectónica moderna

315 Cf. Paolo Portoghesi, *Dopo la Architettura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1985 [1980]. A elaboração de Portoghesi, remetendo para a leitura tradicional da crítica à arquitectura moderna – “modelo (...) corrupto e traído na interpretação” garantida “por uma sólida aliança com o poder, devido à sua identificação com a lógica produtiva do sistema industrial; um “novo dogmatismo estéril” (*Op. Cit.*, p.12) – aborda a questão com referências à filosofia (“A Condição Pós-Moderna”, Jean-François Lyotard, p.17), à ecologia (“Arquitettura e Crise de Energia”, p.25 e seguintes), e faz um enquadramento da genealogia italiana na crise do moderno (“A Itália em retirada”, p.55 e seguintes).

316 Paolo Portoghesi, *Le Post-Moderne. L'Architecture dans la société post-industrielle*. Milan-Paris: Electa France, 1983 [1982] p.7

317 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

318 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

319 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

320 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

eram ainda mais veneno para o sistema fisiológico do crescimento urbano.” Daí, conclui que “a imitação dos estilos é mais importante que a inovação formal; e que é necessário reaprender a modéstia, ter um conhecimento das regras, de cânones oriundos de séculos de experiência e de erros.”³²¹ Em Itália, comenta Portoghesi, o grupo que há vinte anos “hasteou a bandeira da nova vanguarda e do método experimental” – agora “os mais críticos” – foram “precursores do pós-moderno em aspectos colaterais da sua investigação”: “emprego da citação histórica, contaminação novo/antigo, abordagem semiótica e linguística.”³²² Respondendo às acusações de neo-conservadorismo feitas por Habermas no discurso de Frankfurt, com a tese do “moderno como projecto inacabado”, Portoghesi afirma que “para se mudar verdadeiramente (...) não são os últimos resultados do projecto moderno que se devem questionar, mas as suas premissas fundamentais.”³²³

A abordagem de Habermas tem de facto ressonância, como veremos e, ainda em 1982, está patente no Salon D’Automne de Paris, “*La Modernité: un projet inachevé*”³²⁴, uma exposição comissariada por Paul Chemetov e Jean-Claude Garcias, em “resposta” à Bienal de Veneza.

No mesmo ano, a *AD* revisita a Bienal de Veneza de 1980, apresentado-a como “a primeira grande exposição do pós-modernismo” e enquadrando a sua reinstalação, em Paris, na Eglise Saint-Louis de la Salpêtrière.³²⁵ Jencks faz uma parábola em que o *International Style* e a exposição de Stuttgart em 1927 são apresentados como a Reforma, e o pós-modernismo e a Bienal de Veneza como a Contra-Reforma.³²⁶ Enquanto interveniente na comissão dos críticos convidados, Jencks conta a sua versão dos acontecimentos e comenta a *Strada Novissima*.³²⁷ Esta provocação tem uma resposta

321 Paolo Portoghesi, *Idem*, p.8

322 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

323 Paolo Portoghesi, *Ibidem*.

324 Cf. “La Modernité: un projet inachevé”, Alan Colquhoun, John Miller, *Arquitecturas Bis*, nº 43, Marzo 1983, p.11; “La Modernité: un projet inachevé”, Richard Meier, *Op. Cit.* pp.11-12

325 “Presents of the past: revisiting the 1980 Venice Biennale”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.1

326 Nesta parábola, a Bienal de Veneza é o Concílio de Trento, “que abre a porta ao pluralismo”: “a história regressava, a tradição regressava e depois a retórica, a iconografia, a cor, a convenção, a escultura, e mesmo a desagradável decoração estavam de volta. O Concílio de Trento teve em boa conta todos os truques barrocos. (...) A Reforma de 27 tinha sido superada pela Contra-Reforma de 1980, o racionalismo foi engolido pelo pós-modernismo, Rossi abandonou a escatologia e desenhou um alegre teatro baloiçante e houve paz e celebração na terra”. Charles Jencks, “Counter-Reformation. Reflections on the 1980 Venice Biennale”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Idem*, p.4

327 A descrição de Jencks inclui influências do Partido Comunista, saídas e entradas misteriosas na exposição, e presenças que não se justificariam: “Para muitos racionalistas ou quase-racionalistas como Koolhaas era

de Zevi: “vale a pena olhar para o seu artigo, pela sua mensagem e pela rudeza do seu humor”, mas a “simplificação macroscópica” de Jencks leva-o a concluir: “vamos considerar o pós-modernismo como um fenómeno precário e fútil, sem substância cultural. Deste ponto em diante, não deve ser discutido em terras civilizadas.”³²⁸ No entanto, em conversa com Portoghesi, Zevi afirma: “partilho alguns dos pontos de vista ideológicos do pós-modernismo. Por exemplo, a batalha contra a arquitectura que não é realmente moderna mas pseudo-moderna, a arquitectura que dominou a construção comercial e especulativa nos últimos trinta anos.”³²⁹ Embora se distancie com firmeza: “não acredito que os problemas da civilização contemporânea possam ser resolvidos através de uma montagem caprichosa e mecânica de elementos retirados da história”; é demasiado “abstracto, gráfico e *arty*.”³³⁰ De modo paradigmático, Zevi critica o carácter cenográfico e cosmético da abordagem pós-modernista que considera uma “abdicção da arquitectura”. A propósito da Piazza d’Italia, afirma que Charles Moore quer “tranquilizar os cidadãos inseguros com um lugar semelhante aos centros históricos e aos bairros do século XIX. Numa palavra, falsifica.”³³¹ A resposta de Portoghesi é igualmente paradigmática: “Fachadas, palcos, cosméticos. Cosméticos significam embelezamento e não seria mau, caro Zevi, se embelezássemos as nossas cidades modernas.”³³²

Já em diálogo com Rossi, Portoghesi dá-lhe “razão” por se colocar “fora da discussão ligeiramente frívola que põe em confronto o moderno e o pós-moderno”, adiantando que “a cultura italiana tinha tido a virtude de criar uma continuidade entre o antigo

melhor não ter em conta a ideologia para poder construir a sua primeira estrutura. (...) Qualquer que seja o motivo (...) os líderes racionalistas abandonaram a sua ética exclusiva e adoptaram uma estética rica em códigos”. Charles Jencks, *Ibidem*.

328 Bruno Zevi, “Commentary”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Idem*, p.7

329 Bruno Zevi, “Paolo Portoghesi and Bruno Zevi in Conversation, Is Post-Modern Architecture Serious?”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Idem*, p. 20. Trata-se de uma tradução para inglês da conversa que já mencionamos: “Facciatisti e facciatosti, Dibattito fra Paolo Portoghesi e Bruno Zevi”, a cura di Rita Cirio, *L’Espresso*, 17/8/80, *Controspazio*, “La Presenza del Passato – Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”, *Op. Cit.*, pp.226-227

330 Bruno Zevi, “Paolo Portoghesi and Bruno Zevi in Conversation, Is Post-Modern Architecture Serious?”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.20

331 Bruno Zevi, *Idem*, p.21

332 Paolo Portoghesi, “Paolo Portoghesi and Bruno Zevi in Conversation, Is Post-Modern Architecture Serious?”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), *Ibidem*. Há ainda a anotar um diálogo sintomático entre Zevi e Portoghesi. Diz Zevi: “é possível que um arquitecto como tu, que considerou também do ponto de vista político o que se pode fazer na cada vez pior situação do habitat humano, se preocupe somente com estes elementos de uma hipotética memória colectiva, de cosméticos, de cenografia? Pensas verdadeiramente que dessa forma as pessoas vão ser felizes? Responde Portoghesi: “O problema da felicidade da gente não sou eu que o posso resolver”. “Paolo Portoghesi and Bruno Zevi in Conversation”, *Op. cit.*, p.21

e o novo.”³³³ Rossi, por sua vez, diz que “não se sente um arquitecto pós-moderno” mas “pré-moderno”: “sempre me opus, embora num sentido positivo, ao Movimento Moderno.”³³⁴ Mas dá o seu aval à tese do evento: “apoio os objectivos da exposição e acredito que construí uma das minhas melhores obras em conexão com ela.”³³⁵ Rossi entende que o mote da “presença do passado” descreve “o que temos procurado há muitos anos” e acrescenta: “lembro-me dos meus artigos na *Casabella Continuità* e de muitos outros (...). A *presença do passado* é um factor decisivo em tudo o que fizemos em oposição ao Movimento Moderno.”³³⁶ Defende ainda que “a importância da Bienal” está em ter “enfrentado os problemas mais debatidos na arquitectura moderna, hoje em dia”, criticando porém a distorção que o contingente “californiano” e “os artigos de Jencks e Scully criaram de uma imagem quase *Hollywoodesca* de nós”, estabelecendo uma “forte divergência” entre a “abordagem *histórica* de intelectuais como Tafuri, Aymonino e Portoghesi e as soluções de certos arquitectos americanos.”³³⁷

Rossi responde aos críticos da Bienal, no “plano político e cívico”: “considerando a destruição das cidades italianas levada a cabo em nome da sociologia e democracia e anti-fascismo, apoio completamente a última Bienal de Veneza e quem fez melhor aquilo que eu tentei fazer na Trienal de Milão de 1973. Essas críticas que nos são dirigidas são falsas e insinceras, e são feitas por pessoas que podem e de facto destróem as cidades.”³³⁸

333 Paolo Portoghesi, “Aldo Rossi and Paolo Portoghesi, AD Interview by Antonio de Bonis”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.13

334 Rossi coloca-se acima da discussão, tautológico: “arquitectura é arquitectura. (...) As pessoas amam-se num quarto feio como num de Le Corbusier ou de Schinkel”. Mas sublinha a sua posição crítica: “A minha revolta e o meu protesto contra o Movimento Moderno nasceram de assunções políticas e ideológicas. Por exemplo, eu penso que profecias de Le Corbusier se realizaram na Europa. Isto é, os piores edifícios especulativos fizeram o que Le Corbusier profetizava”. Aldo Rossi, “Aldo Rossi and Paolo Portoghesi, AD Interview by Antonio de Bonis”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.17

335 Aldo Rossi, “Aldo Rossi and Paolo Portoghesi, AD Interview by Antonio de Bonis”, *AD*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, *Op. Cit.*, p.13

336 Aldo Rossi, *Ibidem*.

337 Aldo Rossi, *Ibidem*.

338 É fundamentalmente face ao contexto político italiano que Rossi se coloca. A sua assunção da Bienal passa pela constatação que esta lhe permitiu fazer o “teatro”, enquanto “os chefes dos partidos” lhe negam a “oportunidade” de construir: “esta Bienal, ao chamar pessoas diferentes e remotas, provou coisas importantes que escapam ao controlo dos partidos”. Nesse quadro, afirma que o “*Teatro del Mondo* é particularmente importante como intervenção num centro histórico. Esta é uma das grandes conquistas da Bienal: a arquitectura pode fazer muito no centro histórico das cidades”. Aldo Rossi, *Idem*, p.16

“After Modern Architecture”
Arquitecturas Bis, 22, 1978 (capa)



2.2.3

Geografias abertas: institucionalização, crítica e fim do pós-modernismo

Se a origem do pós-modernismo na arquitetura é essencialmente anglo-saxónica, a sua repercussão é alargada. A Bienal de Veneza de 1980 marca a integração do debate na Europa continental mas, já em 1978, a *Arquitecturas Bis*, de Barcelona, publica “After Modern Architecture”, dando conta das alterações em curso na cultura arquitectónica. Por ocasião de um encontro de “pequenas revistas de arquitetura”³³⁹ convocado pela *Oppositions* em 1977, a *Arquitecturas Bis* faz uma síntese dos “últimos 25 anos” concluindo que a “consciência que o Movimento Moderno acabou parece ser hoje unânime.”³⁴⁰ Nesse número são também publicados editoriais da *Oppositions*³⁴¹ que anotámos no ponto anterior, enquanto Rafael Moneo, Oriol Bohigas e Helio Piñón expõem as suas análises da actualidade. Moneo, enquadrando a história da arquitetura moderna, escreve sobre a dificuldade de nomear o que está a acontecer: “apesar de haver uma clara e decidida vontade de ruptura [com o Movimento Moderno], as próximas arquitecturas têm que qualificar-se com o advérbio *after*, sem que na realidade (...) se

339 Juntamente com a *Oppositions*, as publicações envolvidas no encontro são a *Lotus*, a *Controspazio*, a *Architecture-Mouvement-Continuité* (AMC) e a *Arquitecturas Bis*. No encontro participaram, entre outros nomes, George Baird, Peter Blake, Oriol Bohigas, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Richard Meier, Rafael Moneo, Colin Rowe, Joseph Rykwert e Anthony Vidler. Cf. *Arquitecturas Bis*, 48, “After Which Modern Architecture”, 1984, p.2

340 “Breve relacion de lo ocurrido en arquitectura en los ultimos 25 años”, *Arquitecturas Bis*, 22, “After Modern Architecture”, Mayo 1978, p.18

341 Cf. “Neo-Funcionalismo”, Mario Gandelsonas (pp. 3-6), “Post- funcionalismo”, Peter Eisenman (pp.6-12) e “Una terceira tipologia”, Anthony Vidler (pp.12-15). *Arquitecturas Bis*, 48, “After Which Modern Architecture”, 1984



tenha encontrado uma alternativa capaz de assumir a sua própria identidade, capaz de tomar o seu nome.”³⁴² No entanto, percorrendo a história recente desde Kahn e Venturi³⁴³, Moneo declara que “talvez pois, chegados à consciência desta nossa situação de *after*, seja tempo de esquecer o *modern movement* como forçoso ponto de referência, para regressar a uma reflexão sobre a arquitectura que permita a construção de novo, sem medo das inevitáveis ataduras que produziram o sonho de que agora despertamos.”³⁴⁴ Em 1980, a *Arquitecturas Bis* noticia a Bienal de Veneza³⁴⁵ e em 1981 dá conta da polémica italiana publicando artigos de Gregotti e de Portoghesi.³⁴⁶ Em 1984, a revista regressa ao tema, desta vez utilizando o mote de Colin Rowe, “Depois de que Arquitectura Moderna?”³⁴⁷ e republicando alguns dos textos essenciais que marcaram o debate nos seis anos passados.³⁴⁸

Em Frankfurt, Heinrich Klotz é o responsável pelo Museu Alemão da Arquitectura, cuja exposição inaugural, que ocorreu em 1984, reflecte as temáticas do pós-modernismo embora se chame “Revisão do Moderno.” A ênfase curatorial nos desenhos e nas maquetes, expressa, desde logo, uma visão artística da arquitectura que é cara ao pós-modernismo

342 Rafael Moneo, “Entrados ya en el ultimo cuarto de siglo”, *Arquitecturas Bis*, 22, “After Modern Architecture”, Mayo 1978, p.2.

343 “Kahn criou as fundações deste ataque ao Movimento Moderno que estamos agora a viver. Mas Venturi será, mais tarde, quem explicita o ataque ao explicar a falácia em que o Movimento Moderno caiu ao querer que a arquitectura se produza como tradução onomatopeica da função em forma”. Rafael Moneo, *Ibidem*.

344 Rafael Moneo, *Idem*, p.5

345 Cf. Pierre-Alain Croset, “Una calle a lo Potemkin. La primera exposición internacional de arquitectura en la Bienal de Venecia”, *Arquitecturas Bis* 34, Mayo/Diciembre 1980, pp.31-32

346 Cf. “Los juegos florales del post-modernismo (...)”. Vittorio Gregotti, “Los vejetes de las columnas” (p.31); Paolo Portoghesi, “Detrás de la fachada” (p.32), *Arquitecturas Bis* 35, Enero/Marzo 1981

347 Cf. Colin Rowe, “Después de qué arquitectura moderna?”, *Arquitecturas Bis*, 48, 1984, pp.7-14

348 Cf. Jürgen Habermas, “Arquitectura Moderna y Post-Moderna”, (pp.15-19); Tomás Maldonado, “El Movimiento Moderno y la cuestión *post*” (pp.20-22); Alan Colquhoun, “Clasicismo e Ideología” (pp.23-24); Robert Venturi, “Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo o *plus ça change*” (pp.24-29); Peter Eisenman, “El fin de lo Clasico: El fin del comienzo, el fin del fin” (pp.29-35); Bruno Zevi, “Contra el neoacademicismo” (pp.37-39). *Arquitecturas Bis* 48, “After Which Modern Architecture”, 1984

Heinrich Klotz
The History of Postmodern Architecture, 1988 (capa)



e o arquitecto surge próximo da figura do artista.³⁴⁹ Com a abertura do Museu, Klotz publica *The History of Postmodern Architecture*, uma leitura que visa abrir o espectro do movimento e a sua evolução. Propondo o “pós-modernismo como uma revisão do modernismo”, Klotz quer valorizar a “ficção”³⁵⁰ e já não somente a “função”, no sentido da emergência de uma arquitectura com “conteúdos narrativos”, como representação de um “*mundo imaginário*.”³⁵¹ A partir desse modelo, pode abrir o campo para arquitecturas dos anos 60 e 70 que *fictionam* o moderno e não se inscrevem no “eclectismo radical” (Jencks) ou na convocação da “presença do passado” (Portoghesi), que ganharam entretanto estatuto de abordagens “canónicas” do pós-modernismo. A proposta de Klotz é determinada pela cultura dos “anos 60” como espaço libertário e poético³⁵², o que lhe permite incluir os americanos e europeus habituais mas também trabalhos experimentais do Superstudio, Yona Friedman, Hans Hollein (experiências *collage* dos anos 60), Walter Pichler, Haus-Rucker-Co, Archigram, Ralph Erskine, Lucien Kroll, entre outros; e ainda “arquitecturas de papel” dos GRAU, Massimo Scolari, Raimund Abraham, Nils-Ole Lund e Ettore Sottsass.³⁵³ O que emerge é um conjunto de narrativas livres, com estratégias de representação e comunicação do universo da Pop Art,

349 Descrevendo a sua experiência em Yale, onde foi professor entre 1970-71, Klotz afirma que a atitude de deitar fora todos os materiais do projecto (desenhos e maquetes) “mudou com os primeiros sinais do pós-modernismo por volta de 1970. Aí, os desenhos eram a única maneira de gravar as ideias inovadoras que estavam na origem do movimento, já que muitos dos edifícios de Venturi e Moore não passaram do papel”. O interesse de Klotz nestes materiais esteve, segundo explica, na origem do Museu Alemão da Arquitectura. Heinrich Klotz, “The Foundation of the German Architecture Museum”, *AD* Volume 55, 3-4, “Revision of the Modern”, 1985, p.5. “Os arquitectos já não são vistos como técnicos mas outra vez como artistas”. “In the steps of Vasari. Charles Jencks interviews Heinrich Klotz”, *AD* Volume 55, 3-4, “Revision of the Modern”, 1985, p.11

350 Heinrich Klotz, “Preface”, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1988 [1984], s.p.

351 Heinrich Klotz, “Postmodern architecture”, *Idem*, p.128.

352 “A mudança radical aconteceu à volta de 1960. Cerca de 1980, a nova realidade do pós-modernismo era do conhecimento geral”. Heinrich Klotz, *Ibidem*.

353 Cf. Heinrich Klotz, *Idem*, pp.398-417

Nils-Ole Lund, *The Future of Architecture*, 1979
Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, 1988, p.412



denotando um mundo pós-industrial, saturado, sem “meta-narrativas” ou algum modelo redentor. A “ficção” a que Klotz alude não tem que se movimentar necessariamente no campo da tradição “clássica”, na versão gráfica dos americanos ou “autêntica” dos europeus. Se Jencks representa uma certa perspectiva anglo-saxónica e Portoghesi, a abordagem italiana, Klotz traduz uma geografia centro-europeia de confluência de culturas, que valoriza o cruzamento de elementos de “localidade” com imaginários livres.³⁵⁴ A realização do IBA (Internationale Bauausstellung) em Berlim, um programa de renovação urbana que é lançado em 1978 para culminar com a Exposição das obras em curso, em 1987, expressa justamente essa cultura: o “edifício contextual” capaz de integrar e exercitar uma iconografia pós-moderna.³⁵⁵

Seguindo, dir-se-ia livremente, o pensamento de Habermas, Klotz cita o seu desafio de “restabelecer imperturbavelmente e continuar criticamente a tradição do modernismo em vez de nos juntarmos aos movimentos dominantes (...) que lhe tentam escapar.”³⁵⁶ Nesse sentido, Klotz interroga-se se o pós-modernismo não será uma “crítica do modernismo (...), a continuação do modernismo com meios novos embora não totalmente diferentes.”³⁵⁷ Tal como para Jencks, ou para Norberg-Schulz, a questão do “significado da arquitectura” mantém-se central: “A axialidade é sempre um meio arquitectónico de coerção dos ditames do poder? (...) A utilização de colunas significa sempre uma nostálgica fuga para a frente? O saber artesanal e os materiais convencionais são sempre

354 Mesmo se, com a excepção de Hollein e de Stirling – este último, “um mediador entre os americanos e os europeus” –, Klotz afirma que “os arquitectos do Racionalismo Europeu não desenvolveram uma sensibilidade receptiva ao material ficcional que entrou na arquitectura como resultado da cultura Pop”. Heinrich Klotz, *Idem* p.210

355 Segundo Jencks, a origem desta cultura urbana que valoriza a “mistura de arquitectos, estilos, idades e usos de edifícios – às vezes na mesma rua”, expressa na Bienal de Veneza de 1980 e no IBA em Berlim está no livro de Jane Jacobs de 1961, *The Death and Life of Great American Cities*: “o primeiro disparo do pós-modernismo (...) era agora uma mini-ortodoxia”. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, The Sixth Edition, 1991, p.11

356 Heinrich Klotz, “Introduction”, *Op. Cit.*, 1988 [1984], p.2

357 Heinrich Klotz, *Ibidem*.

uma regressão (...)? E, no sentido contrário, a planta livre é sempre democrática? (...) As formas têm conteúdos simbólicos fixos?”³⁵⁸

Klotz, como antes outros autores, afirma que embora o conceito de pós-modernismo possa ser “enganador, não há outro que o possa substituir, no presente”³⁵⁹ e elogia Jencks por ter obrigado os “filósofos a sair da sua reticência face à arquitectura” e ter adoptado com sucesso o termo da “crítica literária (...), onde tinha adquirido uma conotação negativa.” Porém Klotz quer recentrar o conceito e deslocá-lo da associação que adquiriu como “escapismo confortável (...), onde as cores berrantes da cultura *lollipop* se juntam à patina falsa dos produtos nostálgicos do historicismo.”³⁶⁰ E sair da avaliação meramente estilística: “O facto de um mau eclético usar referências históricas não faz dele um arquitecto pós-modernista notável. Por outro lado, se um *modernista* consegue usar o repertório moderno de um modo novo e significativo (...) não faz sentido ignorá-lo em nome de um mero pós-modernismo historicizado.”³⁶¹ Fundamentalmente, como escreve no “Epílogo” do livro, quer valorizar o “conceito de ficção” porque este “supera (...) a ideia de arquitectura como meio de comunicação”³⁶², questão central na análise de Jencks; e afirmando que o “uso de material histórico não é o critério principal desta nova arquitectura” põe em causa a urgência da “presença do passado” que suporta a matriz *veneziana*. O “passado” não serve para medir a “substância inovadora”³⁶³ das arquitecturas de Kroll, Gehry e Eisenman que cita. Mais importante do que “comunicar” ou evocar a “história”, é a performance *ficcional* no sentido da realização de uma arquitectura “referencial”, onde o modernismo era “auto-referencial”³⁶⁴. Concluindo, Klotz ensaia a definição das características do pós-modernismo e na linha da “contra-cultura” dos anos 60 declara que a “poesia superou o *utopianismo* tecnológico” e que o pós-modernismo deve mais ao “mundo da imaginação do que ao *admirável mundo novo*”, favorecendo o “*improviso* e a *espontaneidade*”, o “disturbado e o imperfeito” em vez da “perfeição”. Neste sentido, o edifício pode ser valorizado, não pela “sua pertença a uma forma geométrica universalmente válida” mas “*relativizado* (...) nas suas condições topológicas, históricas, regionais” e passível de

358 Heinrich Klotz, *Ibidem*.

359 Heinrich Klotz, *Idem*, p.4

360 Heinrich Klotz, *Ibidem*.

361 Heinrich Klotz, *Idem*], p.5

362 Heinrich Klotz, “Epilogue”, *Idem*, p.420

363 Heinrich Klotz, *Ibidem*.

364 Heinrich Klotz, *Idem*, p.421

ser apreciado pela “individualidade palpável de cada solução.”³⁶⁵

Para lá do intenso debate teórico, nos anos 80 surge um conjunto significativo de obras públicas filiadas no pós-modernismo, como já anotámos. Depois do impacto inicial e com o aproximar do final da década, o pós-modernismo tende a transformar-se num expediente em que a reposição de alguns sinais gráficos tipificados “comunicam” uma ficção inexistente e é isso que Klotz dá conta no posfácio para a edição americana do seu livro, publicado em 1988. Resultado de uma proliferação acrítica, “muitas vezes, o pós-modernismo é entendido como a orquestração de embelezamentos decorativos para as superfícies de contentores – isto é, uma estética de embrulho.”³⁶⁶ E como acontece noutros sectores da cultura arquitectónica, Klotz procura já encontrar “saídas”: a obra de Frank Gehry – “como renunciando às formas históricas” – e a de Rem Koolhaas – como “ironizando” as formas modernas³⁶⁷ – são especialmente invocadas. O fim do pós-modernismo está em preparação.

O confronto crítico que o tema suscitou foi sempre intenso, como vimos no quadro italiano, mas a oposição mais persistente é a de Kenneth Frampton que rompeu com o grupo da Bienal de Veneza, como anotámos, e publica em 1980, em contracorrente, *Modern Architecture: A Critical History*. Em 1982, “Modern Architecture and the Critical Present” é o tema de um número da *AD* que Frampton organiza, expondo algumas das teses do livro num conjunto de ensaios que é apresentado como um apelo ao reconhecimento da “importância fundamental da tradição continuada do Movimento Moderno.”³⁶⁸ Distinguindo entre “lugar” e “produção”, Frampton entende a arquitectura como ligada à “criação de lugar” em detrimento da “produção” cuja associação à “indústria” significa uma “indiferença aos lugares” que é “a longo prazo, destrutiva de culturas enraizadas.”³⁶⁹ Esta questão é central para o conceito de “regionalismo crítico” que entretanto está a desenvolver.³⁷⁰ Acrescentando “Regionalismo” enquanto

365 Assinalem-se ainda algumas das outras características que Klotz enumera: o “regionalismo no lugar do internacionalismo”; a “representação ficcional – a tender para o figurativo”; o edifício como “obra de arte de construir” pertencendo ao “reino do ilusório”; a “multiplicidade de significados” em vez da “crença no valor simbólico da máquina”. Heinrich Klotz, *Ibidem*.

366 Heinrich Klotz, *Idem*, p.425

367 Heinrich Klotz, *Idem*, p.434

368 Nota editorial, “Modern architecture and the critical present”, Kenneth Frampton (ed.), *AD*, volume 52, 7/8, 1982, p.2

369 Kenneth Frampton, “Modern architecture and the critical present”, *AD*, *Idem*, p.4

370 Frampton apropria-se da expressão “Regionalismo Crítico” elaborada por Alex Tzonis e Liliane Lefaivre no ensaio “The Grid and the Pathway” de 1981. Cf. Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, Hal Foster (Editor), *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985 [*The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983], p.20

5º tema dos “Ismos da arquitectura contemporânea”³⁷¹ que elabora, Frampton encontra a sua estratégia de “resistência” ao pós-modernismo. Este texto da *AD* é publicado como “Prospects for a Critical Regionalism” na revista *Perspecta*, em 1983³⁷², e toma a forma de capítulo na edição de 1985 de *Modern Architecture: A Critical History*.³⁷³ A prática do “regionalismo crítico” emerge, segundo Frampton, de “escolas regionais” que demonstram “prosperidade local mas também um forte sentido de identidade”. Com este “sentimento anti-centrista – a discernível aspiração de alguma forma de independência cultural, económica e política”³⁷⁴ é a experiência catalã que ressalta. No entanto, Frampton caracteriza o “regionalismo crítico” como decorrente de “talentos individuais trabalhando intensamente com uma particular cultura local”³⁷⁵, citando a obra de Álvaro Siza, Luis Barragan, Gino Valle, Jorn Utzon, Peter Celsing, Mathias Ungers, Urelio Galfetti, Scarpa e até Kahn, entre outros nomes.³⁷⁶ Querendo demarcar-se do movimento em curso, sublinha a “importante” distinção entre “Regionalismo” e o uso “irónico ou sentimental” de temas vernaculares que associa à “cultura pós-moderna”³⁷⁷. Em 1983, o ensaio “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance” incide sobre essa diferença enquanto resposta directa à polémica do pós-modernismo. Referindo-se ao que “Charles Jencks tem chamado arquitectura pós-moderna”, os “chamados arquitectos pós-modernos (...) estão só a alimentar a sociedade mediática com imagens gratuitas (...) mais do que a oferecer como pretendem um *rappel à l’ordre* depois da supostamente provada bancarrota do libertador projecto moderno.”³⁷⁸ Em contraponto, Frampton defende uma “*arrière-garde*” que “se distancie do mito do progresso Iluminista” assim como do “impulso reaccionário” no sentido do “passado pré-industrial”³⁷⁹, afirmando ainda: “a estratégia

371 Como Jencks, Frampton também classifica a arquitectura contemporânea, neste caso, em cinco “ismos”: “Neo-productivism”, “Neo-rationalism”, “Structuralism”, “Populism”, acrescentando “Regionalism” que entende como “atravessando as outras quatro categorias”. Kenneth Frampton, “Modern architecture and the critical present”, *AD, Op. Cit.*, p.5. Cf. Kenneth Frampton, “The Isms of Contemporary Architecture”, *Idem*, pp.60-84

372 Cf. Kenneth Frampton, “Prospects for a Critical Regionalism”, *Perspecta*, Vol. 20 [1983], pp.147-162

373 Cf. Kenneth Frampton, “Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987, pp. 317-331.

374 Kenneth Frampton, “The Isms of Contemporary Architecture”, *AD Op. Cit.*, p.77

375 Kenneth Frampton, *Idem*, p.81

376 Cf. Kenneth Frampton, *Idem*, pp.77-82

377 Kenneth Frampton, *Idem*, p.77

378 Kenneth Frampton. “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”. Hal Foster (Ed.), *Op. Cit.*, 1985 [1983], p.19

379 Kenneth Frampton. *Idem*, p.20

fundamental do Regionalismo Crítico é mediar o impacto da civilização universal com elementos que derivem *indirectamente* das peculiaridades de determinado lugar.”³⁸⁰

Por sua vez, Jencks define como “desesperada e absurda” a comparação que Frampton faz do pós-modernismo e o consumo com o “*kitsch Heimatstil* no Terceiro Reich.”³⁸¹ E argumenta, a propósito de Venturi, que “os resultados não são verdadeiramente *kitsch* por muito que Frampton *et al* gostassem que fossem”, acrescentando ser possível constatar “a *resistência crítica* de Venturi à sociedade comercial como a resistência da sociedade à ironia de Venturi”. “Em última análise”, afirma Jencks sem ter em conta as sutilezas do seu crítico, “Venturi está a produzir o *regionalismo crítico* que Frampton pretende, porque utiliza códigos locais de um modo crítico e resistente.”³⁸²

Enquanto o pós-modernismo se vai suicidando no modo “global” e é criticado essencialmente na perspectiva da salvaguarda da tradição moderna, está em gestação uma alternativa que irá marcar a segunda metade da década de 80, polarizada em Nova Iorque por Peter Eisenman e, em Londres, pela Architectural Association dirigida por Alvin Boyarsky, onde despontam Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind e Zaha Hadid.³⁸³ Em 1988, a exposição no MoMA “Deconstructivist Architecture”³⁸⁴, comissariada por Philip Johnson e Mark Wigley, consagra essa perspectiva. Philip Johnson enquadra o evento “como a confluência do importante trabalho de alguns arquitectos desde 1980, em que uma abordagem semelhante tem como resultado

380 Kenneth Frampton. *Idem*, p.21. Dentro de uma estratégia de “resistência”, Frampton defende o domínio do “táctil” sobre o “visual”: “a importância do táctil reside no facto de se poder ser decodificado em termos da *experiência* ela própria: não pode ser reduzido a mera informação, representação ou uma simples evocação de um simulacro substituindo presenças ausentes”. *Idem*, p.28

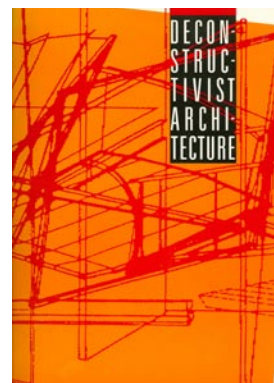
381 Charles Jencks, “The Perennial Architectural Debate”, *AD*, “Abstract Representation”, volume 53, nº7/8 1983, p.17

382 Charles Jencks, *Idem*, p.18. Para Jencks, os críticos do pós-modernismo que enumera – “Vidler, Eisemann, Porphyrios, Gregotti, Zevi, Leon Krier” – ao falarem de arquitectos como Venturi, “são incapazes de distinguir o uso de elementos *kitsch* do uso *kitsch* de elementos, Pop do pop e, presumivelmente, um Lichtenstein de um *billboard*. E, nesse sentido, resume a tradição dos “Realistas” em que se fundamenta o pós-modernismo: “O crescimento desta tradição tem origem na investigação semiótica em Itália e na Alemanha, no final dos anos 50, e no trabalho teórico sobre a cultura popular realizado pelo *Independent Group* e por Marshall McLuhan no início dos anos 60.” Charles Jencks, *Idem*, p.17

383 No prefácio do catálogo da exposição *Deconstructivist Architecture*, Philip Johnson agradece a Alvin Boyarsky e à Architectural Association como “o patrono chave da maior parte dos sete arquitectos nos seus anos de formação”. Philip Johnson, “Preface”, Philip Johnson; Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1988, p.9. Cf. Geoffrey Broadbent, “Just Exactly What is Going on, and Why?” *AD*, “Modern Pluralism. Just Exactly What is Going on?”, volume 62, 1/2, 1992, pp.12-13

384 Na exposição participam sete arquitectos: Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau e Bernard Tschumi. Cf. Philip Johnson; Mark Wigley, *Op. Cit.*, 1988, p.9

Philip Johnson; Mark Wigley
Deconstructivist Architecture, 1988 (capa)



formas semelhantes”, particularmente na referência ao “Construtivismo Russo”³⁸⁵. Na abordagem de Mark Wigley, se o arquitecto “sonhou sempre com a forma pura, a produção de objectos nos quais toda a instabilidade e desordem fossem excluídas”, a “arquitectura desconstrutivista” é esse sonho “disturbado”: a “forma foi contaminada. O sonho transformou-se numa espécie de pesadelo.” E se o pós-modernismo pressupunha uma lógica de regresso, de *pertença* – ou era a encenação dessa possibilidade – o “desconstrutivismo” significa, em oposição, o reabrir de feridas saradas temporariamente pelo funcionalismo.³⁸⁶ Se “a Vanguarda Russa foi corrompida pela pureza do Movimento Moderno”³⁸⁷, como escreve Wigley, a estratégia do desconstrutivismo é a apropriação e aceleração das componentes abstractas da vanguarda *antes* dessa pacificação. Remetendo para esse momento *primitivo* e anterior, os desconstrutivistas “irritam o modernismo de dentro, distorcendo-o com a sua própria genealogia.”³⁸⁸

Wigley não quer relacionar directamente estas experiências com a “filosofia contemporânea conhecida como *desconstrução*”, afirmando que “é a capacidade de perturbar o nosso pensamento sobre a forma que faz destes projectos desconstrutivistas.”³⁸⁹ Posteriormente, no entanto, desenvolve trabalho onde analisa essa relação.³⁹⁰ Em todo o caso, o tempo está a mudar: à sedução do “populismo” segue-

385 Philip Johnson, “Preface”, Philip Johnson; Mark Wigley, *Idem*, p.7

386 Mark Wigley, “Deconstructivist Architecture”, Philip Johnson; Mark Wigley, *Idem*, 1988, p.10. Como nos disse Mark Wigley: “No caso do pós-modernismo mais *clássico*, a narrativa é sempre clara ou mesmo infantil, no sentido de *para crianças*. Olhemos para o estilo de desenhar que é quase como um desenho de criança nas mãos de Venturi, Moore ou Jencks (...). Os edifícios pós-modernos contam histórias muito simples de crianças: *Ben and Jil go up the hill, get the water and came back down*. Os desconstrutivistas estavam também a contar uma história, mas era uma história de mistério, de confusão... era uma narrativa da incerteza.” Mark Wigley, “O som do arquitecto”, Entrevista a Mark Wigley de Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro, Ipsilon, *Público*, 27 Julho 2007, p.34

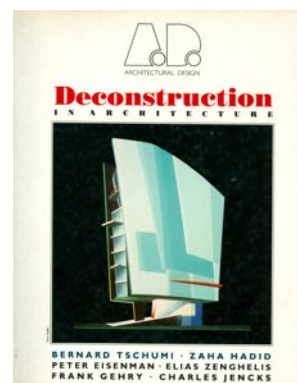
387 Mark Wigley, “Deconstructivist Architecture”, Philip Johnson; Mark Wigley, *Op. Cit.*, 1988, p.16

388 Mark Wigley, *Ibidem*.

389 Mark Wigley, *Idem*, p.10

390 Cf. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction, Derrida's Haunt*, Cambridge, Massachusetts,

“Deconstruction in Architecture”
AD, 3-4, 1988 (capa)



se o *glamour* intelectual do “elitismo” que os diálogos de Eisenman e Tschumi com Derrida, em particular, vão demonstrar. Em 1988, uma *AD* intitulada “Deconstruction in Architecture”, anuncia o tema e a exposição do MoMA. O obrigatório artigo de Jencks chama-se “O Prazer da Ausência”, depreendendo-se que o pós-modernismo seria o “prazer da presença” que se está a esfumar. Enquadrando Eisenman como a figura central do novo movimento, Jencks comenta a influência da filosofia e faz equivaler desconstrutivismo a “pós-estruturalismo”³⁹¹. Em oposição directa ao *pathos* do pós-modernismo, o desconstrutivismo segue uma “teoria da negatividade”, é “niilista”, e decorre da efabulação de um “Empty Man”³⁹².

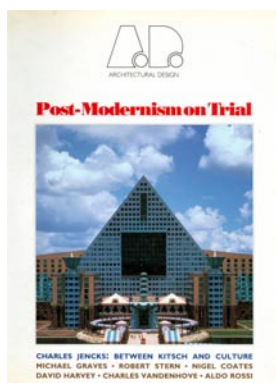
Na 5ª edição de *The Language of Post Modern Architecture*, em 1987, Jencks tinha declarado o pós-modernismo como uma “tradição”, admitindo na prática a sua “banalização” em curso: “as pressões da produção em massa e do consumo fazem-se sentir e muito trabalho deste tipo, sem pensamento ou qualidade, é largado no meio-ambiente. (...) Existem obras-primas pós-modernas no meio do pós-moderno e de outro lixo, e não podemos deixar que estas últimas obscurecem as primeiras.”³⁹³ Na 6ª edição, em 1991, dá conta das grandes encomendas da Disney a Michael Graves, e sugere que

London, England: The MIT Press, 1997 [1993]; Mark Wigley, “The Translation of Architecture, the Production of Babel”, *Assemblage*, 8, Feb. 1989, pp.6-21

391 Cf. Charles Jencks, “Deconstruction: The Pleasure of Absence”, *AD*, Issue originally conceived by Charles Jencks, “Deconstruction in Architecture”, volume 58, 3-4, Profile 72, 1988, p.17

392 Cf. Charles Jencks, *Idem*, p.15. Para compreender a “passagem” do pós-modernismo para o desconstrutivismo veja-se ainda: Peter Eisenman, “An Architectural Design Interview by Charles Jencks”, *AD*, Volume 58, *Idem*, pp. 48-61. A síntese desta situação é feita por Norberg-Schulz ao descrever o pós-modernismo como uma “cabeça de Janus com duas faces”: “uma a olhar para trás, procurando encontrar os inícios ou origens onde se possa encontrar uma linguagem de formas com significado; a outra olha para a frente, para o vazio, advogando um niilismo onde as formas chegam e partem como parte de um jogo de *sedução*”. Christian Norberg-Schulz, “The Two faces of Post-modernism”. *AD*, volume 58, 7-8, “Contemporary Architecture”, 1988, p.11

393 Charles Jencks, “Post-Modernism Becomes A Tradition, Fifth Edition, 1987”, *Op. Cit.*, The Sixth Edition, 1991, p.163



“Post-Modernism on Trial”
AD, 9-10, 1990 (capa)

Aaron Betsky
Violated Perfection, 1990 (capa)



isso significou a morte do pós-modernismo: “*Disney Gives PM the Kiss*”³⁹⁴, da morte, isto é. No prefácio dessa edição escreve que “agora que a arquitectura pós-moderna triunfou em todo o mundo, muita gente declara-a morta”³⁹⁵, fazendo referência a uma série de obituários. Numa leitura já retrospectiva, Jencks enquadra a abordagem de Portoghesi como tendo dado “ênfase à *sociedade da informação* mas também à ideia de *continuidade histórica* e ao papel das *tipologias da cidade* na sua sustentação”³⁹⁶; e a de Klotz, como tendo aberto o campo e permitido a inclusão de Koolhaas, Hejduk e Meier que estariam, no entanto, “mais felizes se estivessem talvez no *tardo* ou no *neo moderno*”. Jencks concede a Klotz que estes arquitectos como “fazem uma *revisão, ironizam e distorcem* o modernismo abstracto” são “*post*, nesse sentido fraco.”³⁹⁷ Em 1990, a AD lança “Post-Modernism on Trial” e o julgamento conta com advogados de defesa e de acusação de diversas áreas. David Harvey escreve: “em 1990 encontramos uma manchete na secção de artes do *New York Times* que dizia: “*a morte chega a toda a gente, chegou também ao pós-modernismo*”.³⁹⁸ *Violated perfection*, publicado em 1990 por Aaron Betsky, abre a nova década. Definindo o “projecto do moderno” como “a exploração das possibilidades criadas pela tecnologia”³⁹⁹, a história heróica neste plano é reavaliada, de Wright e a Escola de Chicago às experiências do De Stijl e dos Construtivistas.⁴⁰⁰ A tese é que o “projecto do moderno continua” nas experiências das “últimas duas décadas” que exploram a possibilidade de repensar o funcionalismo

394 Charles Jencks, “Post-Modernism Between Kitsch and Culture, Sixth Edition, 1991”, *Idem*, p.165

395 Charles Jencks, “Death for Rebirth”, *Idem*, p.9

396 Charles Jencks, *Idem*, p.13

397 Charles Jencks, *Idem*, p.15. Embora acrescenta que “definir o movimento na categoria de *ficção* ou *alusão* e *associação* (...) é demasiado vago”. *Ibidem*.

398 David Harvey, “Looking backwards on Postmodernism”, AD, “Post-Modernism on Trial”, volume 60, 9-10, Profile 88, 1990, p.10

399 Aaron Betsky, “The Project of the Modern”, *Violated Perfection, Architecture and the Fragmentation of the Modern*. New York: Rizzoli, 1990, p.15

400 Cf. Aaron Betsky, *Idem*, pp.15-35

como um “acto de revelação e não como um estilo.”⁴⁰¹

Em 1992, perante os vários anúncios da morte do pós-modernismo, Broadbent compara-o ao “bikini”, várias vezes dado como acabado, mas ainda usado pelos jovens “nas melhores praias do mundo.”⁴⁰² Em 1998, Portoghesi elabora: “no fundo, o pós-moderno foi essencialmente um fenómeno *consumístico*” e fala de “uma prisão onde se entrou ao sair-se de outra.”⁴⁰³

401 Aaron Betsky, “The Sources and Sorcerers of Subversion”, *Idem*, p.57

402 Geoffrey Broadbent, “Just Exactly What is Going on, and Why?” *AD, Op. Cit.*, volume 62, 1-2, 1992, p.13

403 Paolo Portoghesi, “Risposta”, Salvatore Farinato (org.), *Op. Cit.*, 1998, p.103

2.3

Definições e debates do pós-modernismo

2.3.1

Cultura pop: os “anos 60” e a Pop Art na origem do pós-modernismo

Podemos localizar as origens do pós-modernismo enquanto “dominante cultural”, para utilizarmos a expressão de Fredric Jameson, no final dos anos 50 e ao longo da década de 60. Em particular, anotamos três aspectos correlacionados que concorrem para a emergência da *cultura pop* e em última análise do pós-modernismo: o gosto *Camp* teorizado por Susan Sontag, o “espectro da americanização” de acordo com Dick Hebdige e o fim da divisão entre “alta” e “baixa” culturas que Andreas Huyssen sistematiza em “After the Great Divide”. Em particular, a emergência transatlântica da Pop Art, entre Londres e Nova Iorque, introduz alterações profundas que não são só de diferença de objecto, de expressão ou de técnica. Veremos, a propósito, de que forma a sua recepção crítica configura já os termos do pós-modernismo. Como escreve Huyssen, “a Pop Art (...) é o movimento crucial que inicia o impulso no sentido do pós-moderno.”⁴⁰⁴

Como anotámos já no primeiro capítulo, a *cultura popular* atrai, desde os anos 50, artistas, arquitectos e teóricos ligados ao *Independent Group*, em Londres. Mas devemos sublinhar a seguinte constatação: *cultura popular* significa aqui essencialmente objectos americanizados que resultam de uma produção industrial, mesmo no plano da cultura. Ou seja, há uma passagem da *cultura popular* como algo “autêntico”, “vernacular” – que está no centro do *ethos* do neo-realismo – para a *cultura pop*, isto é, para algo que é “artificial”, reproduzido massivamente e para utilizarmos os termos críticos de Theodor Adorno, instigado e manipulado pela “Indústria da Cultura.”⁴⁰⁵ Nesta passagem, desenvolvem-se as várias polissemias críticas do pós-modernismo.

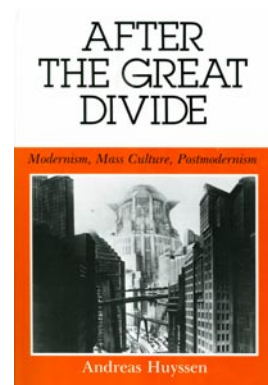
De facto, a história e a recepção crítica dos anos 60, ou “quando o mundo ainda era jovem”⁴⁰⁶, como escreve Jameson, criaram uma sinalética e prepararam a consumação

404 Andreas Huyssen, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986, p.xi

405 Cf. Theodor W. Adorno. *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus, 2003 [1974]

406 Fredric Jameson. “End of Art or End of History”. *The Cultural Turn – Selected Writings on the*

Andreas Huyssen
After the Great Divide, 1986 (capa)



do pós-modernismo.

O conceito de *Camp* desenvolvido por Susan Sontag, em 1964, como algo que está para lá do “bom” e do “mau gosto” é especialmente útil para percebermos as alterações que o pós-modernismo “afirmativo”⁴⁰⁷ consagra. A essência do *Camp* é, segundo Susan Sontag, “o seu amor pelo desnatural: pelo artifício e o exagero.”⁴⁰⁸ Não está em questão se determinado objecto é “autêntico”, ou mesmo se é “falso”, mas a afeição ao seu evidente excesso por gigantismo conceptual ou por falta de “profundidade”. O *Camp* tem uma genealogia do culto do “superficial” cujo ponto de partida moderno é Oscar Wilde, a quem Sontag dedica o texto a que nos referimos, e o seu expoente contemporâneo é Andy Warhol.⁴⁰⁹ O *Camp* reabre as polaridades, cria novos critérios de avaliação, é empático com aquilo que está desafectado ao “bom gosto”: “O gosto *Camp* volta as costas à dicotomia bom/mau dos juízos estéticos habituais. O *Camp* não inverte as coisas. Não defende que o bom é mau, ou que o mau é bom. O que faz é oferecer à arte (e à vida) um conjunto diferente – e complementar – de padrões de julgamento.”⁴¹⁰ Não invertendo, pelo menos instiga uma troca de lugares – “existe também um bom gosto do mau gosto”⁴¹¹ –, abrindo o caminho para o “relativismo cultural” que se segue. O *Camp* é uma parte vital do coração populista do pós-modernismo. É o que permite

Postmodern, 1983-1998. London; New York: Verso, 1998, p.74

407 Utilizamos aqui a expressão no sentido que lhe dá Andreas Huyssen: “O que era novo nos anos 70 era (...) a emergência de uma cultura do eclectismo, um pós-modernismo abertamente afirmativo que abandonava qualquer lógica de crítica, transgressão ou negação.” Andreas Huyssen, *Op. Cit.*, 1986, p.188

408 Susan Sontag. “*Camp* – Algumas Notas” [1964]. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004, p.315

409 “Se querem saber tudo sobre Andy Warhol, olhem para a superfície: das minhas pinturas e filmes e de mim, e aqui estou eu. Não há nada por detrás”. Andy Warhol. “Warhol in His Own Words. Untitled Statements (1963-1988)”. Kristine Stiles and Peter Selz (Ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, p.340

410 Susan Sontag, *Op. Cit.*, 2004, p.329

411 Susan Sontag, *Idem*, p.335

proximidade e até identificação com o que se observa ou com o que se representa. Como escreve Sontag: “o gosto *Camp* identifica-se com aquilo que goza.”⁴¹² Por isso, o pós-modernismo troca a “distância crítica” pela empatia muitas vezes tida como apenas “cinismo”, comentário frequente quando, por exemplo, Venturi decide “aprender com Las Vegas”. Mas, diz Sontag, “o *Camp* é generoso. Quer gozar. Só aparentemente é malicioso, cínico. (Ou sendo cínico, não é um cinismo desapiedado, mas terno).”⁴¹³

O que é determinante, em qualquer dos casos, é que *cultura pop* americana é, a partir dos anos 50, uma referência central para as culturas ocidentais (e não só), criando aquilo a que Dick Hebdige chama o “espectro da americanização.”⁴¹⁴ E com a América vem a omnipresença de criações que se transformam em “marcas” e de intuições que se transformam em “produtos”, o que a passagem do Jazz para o Rock’n’Roll como linguagem *mainstream* acelera.⁴¹⁵

Hebdige define este princípio em termos de “emancipação”, ou mais cruamente de uma “vingança” da América. Nesse sentido, a Pop Art seria “parte da uma demanda por um vernáculo americano” para lá das “convenções pictóricas europeias”, aonde o “gosto” parece funcionar como “marcador social”, e o “bom gosto” é reservado “só para membros.”⁴¹⁶ A proximidade com as “artes comerciais”, a indiferença às validações teóricas da “Grande Tradição”⁴¹⁷, a ambivalência crítica, o culto da ironia, o culto do estilo, remetem para uma diferença americana. Hebdige cita Warhol: “...*there’s nothing behind it*” e descreve: “sobre um acompanhamento rítmico insistente [James] Brown repete a frase: *IT IS WHAT IT IS*.”⁴¹⁸

A tese de Andreas Huyssen é que esta relação com a “cultura de massas”, “depois da Grande Divisão” criada pelo modernismo é o elemento decisivo de caracterização

412 Susan Sontag, *Idem*, p.336

413 Susan Sontag, *Ibidem*.

414 Dick Hebdige, *Hiding in the Light*. London; New York: Routledge, 2002 [1989], p.52

415 Hebdige cita um artigo do *Melody Maker*: “Visto como um fenómeno social, a corrente loucura pelo Rock-and-Roll é uma das piores coisas que podia ter acontecido à música popular (...). É o contrário do que o jazz tem tentando alcançar ao longo dos anos (...) – bom gosto e integridade musical”. Dick Hebdige, *Idem*, p.55

416 Dick Hebdige. “In poor Taste”. Paul Taylor (Ed.) *Post-Pop Art*. Cambridge: MIT Press, Flash Art Books, 1989, p.83

417 Como escreve Hebdige: “o Pop (...) recusa empregar o potencial de transcendência que Marcuse diz definir a Grande Tradição (europeia). Recusa sair do plano da ironia, abandonar a superfície e do estilo”. Dick Hebdige. “In Poor Taste”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.103. Ou ainda: o Pop tenta criar “não políticas contra o prazer mas algo novo: uma política do prazer.” *Idem*, p.104

418 Dick Hebdige. “In poor Taste”. Paul Taylor (Ed.) *Idem*, p.102

do pós-modernismo.⁴¹⁹ Para Huyssen, o que está em causa é o fim da “estratégia de exclusão” do “outro”, da “ansiedade pela contaminação do outro”⁴²⁰ que atribui ao modernismo consagrado nas teorias de Adorno e Clement Greenberg.⁴²¹ Mais do que qualquer ruptura com o moderno, esse é o “novo paradigma” que o pós-modernismo traduz.⁴²² Nesse sentido, a viagem de Venturi a Las Vegas, que considera “um dos mais reveladores documentos da ruptura do pós-modernismo com o dogma do modernismo”⁴²³ deve ser visto no quadro da “sensibilidade” pop.⁴²⁴

É por isso especialmente revelador para o entendimento do pós-modernismo perceber a recepção crítica da Pop Art que é desenvolvida por duas figuras centrais do pensamento francês, Roland Barthes e Jean Baudrillard. No contexto da exposição “Pop Art”, realizada em 1980 no Palazzo Grassi (Veneza), Barthes descreve a Pop Art como uma “inversão dos valores”⁴²⁵ citando Lichtenstein: “o que caracteriza a Pop é principalmente o uso do que é desprezado.”⁴²⁶ “Por exemplo”, escreve Barthes, se a fotografia é entendida como inferior à pintura, a “Pop Art inverte esse preconceito: a fotografia está muitas vezes na origem das imagens que a Pop Art apresenta.”⁴²⁷ O resultado final não é “*arte da pintura* ou *arte fotográfica*, mas uma mistura sem nome.”⁴²⁸ Ou ainda: “Nada é mais contrário à arte do que ser um mero reflexo das coisas representadas, nem a fotografia quer ser isso; a Pop Art, pelo contrário, aceita

419 Embora Huyssen considere que “houve sempre uma pletera de movimentos estratégicos no sentido de desestabilizar a oposição alta/baixa cultura de dentro [do moderno] (...) a oposição entre modernismo e cultura de massas manteve-se forte durante muitas décadas.” Andreas Huyssen, *Op. Cit.*, 1986, p. vii. O pós-modernismo é entendido como o segundo grande desafio, depois das vanguardas, a essa “grande divisão”.

420 Andreas Huyssen, *Idem*, p.vii

421 Segundo Huyssen, “Adorno era, é claro, o teórico da Grande Divisão (...). Desenvolveu a sua teoria (...) não por coincidência ao mesmo tempo que Clement Greenberg formulou perspectivas semelhantes ao descrever a história da pintura moderna. (...) Ambos tinham boas razões na altura para insistirem na separação categórica da cultura de massas da alta cultura. (...) Tratava-se de salvar a dignidade e autonomia da arte das pressões totalitárias dos espectáculos de massa fascistas.” Andreas Huyssen. *Idem*, p. ix

422 Cf. Andreas Huyssen, *Idem*, p.x

423 Andreas Huyssen, *Idem*, p.187

424 “O que Madison Avenue foi para Warhol, e os Comics e o Western para Leslie Fiedler, a paisagem de Las Vegas foi Venturi e o seu grupo.” Andreas Huyssen, *Ibidem*.

425 “A Pop Art é o permanente teatro desta tensão: por um lado, a cultura de massas do período está presente como uma força revolucionária que contesta a arte; por outro, a arte está presente como uma força muito velha que irresistivelmente regressa. (...) Duas vezes, como numa fuga – uma diz: ‘isto não é Arte’, a outra diz, ao mesmo tempo: ‘isto é Arte’.” Roland Barthes, “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.) *Op. Cit.*, 1989, p.21

426 Roy Lichtenstein citado por Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p. 22

427 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

428 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

ser imagem mental, colecção de reflexões.”⁴²⁹ A “repetição” é, por outro lado, uma das características comuns da cultura e, no entanto, é rejeitada pela “alta cultura”. Ora, a Pop Art “repete – espectacularmente”⁴³⁰. Esta repetição traduz para Barthes um efeito de “abolição do *pathos* do tempo”: “para a Pop Art é importante que as coisas sejam *finitas* (...) mas não é importante que estejam acabadas.”⁴³¹ Segundo Barthes, “o que a Pop Art quer é des-simbolizar o objecto, dar-lhe o carácter obtuso e a tenacidade de um facto (...). O objecto da Pop Art (e isto é uma verdadeira revolução da linguagem) não é metafórico ou metonímico; apresenta-se fora da sua fonte e das suas envolventes.”⁴³² Mas esta “facticidade”⁴³³ não quer dizer que a Pop Art não tenha “significado”: “Porque o significado é astuto: afastem-no e ele regressa. A Pop Art quer destruir a arte (ou, pelo menos, passar sem ela) mas esta regressa-lhe.”⁴³⁴ Ao alterar a percepção das coisas, ao alterar as medidas cria uma “distância”⁴³⁵. A Pop Art, “quer queira quer não, admitindo-o ou não, critica esta Natureza [Uma “nova Natureza” que Barthes define como “o absoluto social”, “o gregário”⁴³⁶]. Esta “distância (...) tem valor crítico.”⁴³⁷

Como parte de um capítulo de *A Sociedade de Consumo*, Jean Baudrillard tinha já colocado, em 1970, a questão se a Pop Art seria uma “arte do consumo”. Se a “lógica do consumo” pode ser vista como “manipulação de signos”⁴³⁸, “será a Pop Art a forma de arte contemporânea [dessa] lógica de signos e do consumo, ou não passará de um efeito de moda e, portanto, também puro objecto de consumo?” Baudrillard escreve que “os dois não são contraditórios.”⁴³⁹

Apesar da simplicidade, do “realismo espontâneo”⁴⁴⁰ que os artistas Pop atribuem à sua arte, Baudrillard prefere ver diferentemente: “É falso: a Pop Art significa o fim da perspectiva, o fim da evocação, o fim do testemunho, o fim do gesto criativo (...), o

429 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

430 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.23

431 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

432 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, pp.25-26

433 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.26

434 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

435 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.27

436 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.30

437 Roland Barthes. “That old thing, art...” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

438 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.) *Idem*, p.33. [Cf. Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991 (1970), p.120 e seguintes].

439 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.34

440 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.35

fim da subversão do mundo e da maldição da arte.”⁴⁴¹ O que a Pop Art revela é nesse sentido uma “ambição insana: abolir os anais (e as fundações) de toda uma cultura, a da transcendência.”⁴⁴² Para Baudrillard, a pintura de “iniciais, marcas, *slogans* que veiculam os objectos” não é uma questão de “jogo ou de realismo, mas do reconhecimento de um facto óbvio da sociedade de consumo: isto é, que a verdade dos objectos e dos produtos é a sua *marca*.”⁴⁴³ E reconhece o “espectro da americanização”: “Se isso é *americanismo* então americanismo é a lógica da cultura contemporânea.”⁴⁴⁴

Baudrillard nota também a postura especial dos artistas Pop: “a sua candura é imensa, como a sua ambiguidade.”⁴⁴⁵ E aquilo que podíamos chamar um futuro *pathos* do pós-modernismo: “A Pop é simultaneamente rica e vazia de humor.” Em qualquer caso, não se trata do “humor agressivo e subversivo, com o ‘*telescoping*’ dos objectos surrealistas.”⁴⁴⁶ Ou seja, onde Barthes vê uma “distância crítica”, mesmo se não programada, Baudrillard descreve apenas um sorriso: “No sistema descrito [da “sociedade de consumo”], um *certo sorriso* é um dos signos *obrigatórios* do consumo: não significa humor ou distância crítica. (...) Em última análise, neste sorriso *cool* não se consegue distinguir entre o sorriso do humor e o da cumplicidade comercial.”⁴⁴⁷

A recepção da Pop Art é, no entanto, distinta em cada contexto, como explica Huysen a propósito da experiência na Alemanha: “uma audiência predominantemente jovem começou a interpretar a Pop Art americana como protesto e crítica mais do que afirmação de uma sociedade abundante.”⁴⁴⁸ Neste tipo de recepção relacional e instável, estamos já no interior do pós-modernismo. Porque, como escreve Huysen: “como é que uma arte que expressa o gozo sensual do nosso quotidiano pode ser ao mesmo tempo crítica desse quotidiano?”⁴⁴⁹ Daí haver quem sublinhe o lado submisso

441 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

442 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

443 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.36

444 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

445 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.43

446 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Ibidem*.

447 Jean Baudrillard. “Pop – An Art of Consumption?” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.44

448 Andreas Huysen. “The cultural politics of pop”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.46. E ainda: “desde o início a Pop proclamava que ia eliminar a separação histórica entre o estético e o não-estético, assim juntando e reconciliando a arte e a realidade. A secularização da arte parecia ter alcançado um novo patamar.” Andreas Huysen. “The cultural politics of pop.” Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.48

449 Andreas Huysen. “The cultural politics of pop”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p. 52. Huysen conclui que a solução é mudar a “indústria da cultura”: “A indústria da cultura capitalista inevitavelmente cria um mínimo de arte e um máximo de lixo e *kitsch*. Portanto, a tarefa é mudar a própria indústria da cultura.” Andreas Huysen. “The cultural politics of pop”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.63

e celebratório: para Mary Anne Staniszewski, a Pop Art “visibiliza o capital”⁴⁵⁰, e é entendida como a “cristalização da indústria da cultura”⁴⁵¹ cuja origem situa em Nova Iorque e particularmente no MoMA.⁴⁵² A Pop Art é “importante”, escreve Staniszewski, porque nos dá a “imagem do carácter e contradições do tardo capitalismo.”⁴⁵³

Dois estudos recentes analisam a relação entre a emergência do “pós-modernismo e a Pop Art” (Sylvia Harrison), e o “pós-modernismo e os anos 60” (Marianne DeKoven). Identificando a “Pop Art Americana dos anos 60 como uma expressão do pós-modernismo”⁴⁵⁴, Sylvia Harrison analisa o trabalho de um conjunto de críticos – Lawrence Alloway, Harold Rosenberg, Leo Steinberg, Max Kozloff, Barbara Rose e Susan Sontag –, para concluir uma “surpreendente semelhança com o corpo de pensamento e opinião que está agora associado ao pós-modernismo.”⁴⁵⁵ Em referência à leitura de Andreas Huyssen, que anotaremos, Harrison afirma que “a consciência crítica gerada pela pop (...) ou pressagiava ou representava um paralelo com as formulações que mais tarde foram feitas do pós-modernismo.”⁴⁵⁶ A tese geral é que as características particulares da Pop Art – o “anonimato”, a “falta de *presença autoral*”, a “técnica despersonalizada”, a “*mensagem* obscura ou difícil de interpretar” e a “representação da *cultura* em vez da *natureza*”⁴⁵⁷ – obrigam a uma abordagem pós-modernista *avant la lettre*. Esta similitude faz-se sentir nomeadamente na abordagem que é crítica do pós-modernismo. Segundo Sylvia Harrison, a ideia que “a pop reforçava o *status quo*”⁴⁵⁸ adoptada pelos pensadores da Escola de Frankfurt, tinha sido já colocada nesses termos por Rosenberg, Kosloff ou Kuspit.⁴⁵⁹

Marianne DeKoven analisa também ensaios de um conjunto de autores dos anos 60 – Barthes, Tom Wolfe, Venturi, Hunter Thompson, William Burroughs, Richard Poirier, entre outros –, para concluir sobre a importância da cultura dos anos 60 na formação

450 Mary Anne Staniszewski, “Capital Pictures”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.159

451 Mary Anne Staniszewski, “Capital Pictures”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.160

452 “O Museu da Arte Moderna [MoMA] pode servir como paradigma da institucionalização da indústria da cultura, ilustrar o seu desenvolvimento, as suas complexidades e contradições”. Mary Anne Staniszewski, “Capital Pictures”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.162

453 Mary Anne Staniszewski, “Capital Pictures”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.160

454 Sylvia Harrison. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.1

455 Sylvia Harrison, *Ibidem*.

456 Sylvia Harrison, *Idem*, p.4

457 Sylvia Harrison, *Idem*, p.11

458 Sylvia Harrison, *Idem*, p.208

459 Cf. Sylvia Harrison, *Idem*, pp.209 e seguintes.

do pós-modernismo. A ideia central é que os “movimentos radicais” dos anos 60 são o “florescimento” final da pulsão utópica do moderno dando lugar a um “igualitarismo comercial, popular, populista, subjectivista, múltiplo e difuso, instavelmente crítico ou resistente”⁴⁶⁰ que define o pós-modernismo. Nessa perspectiva, a análise de “textos representativos” ligados aos “movimentos dos *Civil Rights* e *Black Power*, à *New Left*, à segunda geração do feminismo, aos movimentos anti-guerra e estudantis, à segunda geração do feminismo e à libertação *gay*”⁴⁶¹ permitem perceber a “rápida emergência” do pós-modernismo a partir da modernidade que considera ser “dominante” nos anos 60.⁴⁶² Isto é, segundo DeKoven, nos anos 60 sobrepõem-se mecanismos da modernidade – a utopia –, e elementos que definem já o pós-modernismo, uma “pós-utopia” ou “Utopia limitada”.⁴⁶³

A tese de DeKoven sobre a “contra-cultura” e movimentos radicais na América, como a de Sylvia Harrison sobre a Pop Art, é que os textos produzidos nos anos 60, mesmo quando são antagónicos ao objecto em análise implicam já conceitos de pós-modernismo.⁴⁶⁴ Nesse sentido, *Mitologias* (1957) de Roland Barthes é considerado “embrionário e clássico” enquanto encontro do “desprezo modernista pela cultura de massas e a emergente valorização pós-modernista da cultura popular”⁴⁶⁵, que DeKoven entende caracterizar os anos 60. Ou seja, *Mitologias* estabelece, mesmo enquanto desmistificação e denúncia da “cultura burguesa”⁴⁶⁶, entendida como “agenda do modernismo”, uma relação afectiva com a cultura popular, que demonstra simultaneamente “repúdio” e “fascínio”⁴⁶⁷. Já na América, Las Vegas surge como o “local chave da cultura pós-

460 Marianne DeKoven, *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern*. Durham and London: Duke University Press, 2004, p.xvi. “O moderno era dominante nos anos 60, e depois tornou-se residual; o pós-moderno era emergente nos anos 60, e depois tornou-se dominante.” *Idem*, p.18. Veja-se ainda: “A questão da utopia parece-me ser o que está no centro dos movimentos dos anos 60, a diferença e o que liga o moderno e o pós-moderno.” *Idem*, p.24

461 Marianne DeKoven, *Idem*, p.3

462 Marianne DeKoven, *Ibidem*.

463 Marianne DeKoven, *Idem*, p.9

464 Marianne DeKoven, *Idem*, p.15

465 Marianne DeKoven, *Idem*, p.58

466 Marianne DeKoven, *Ibidem*. DeKoven escreve que “os estudos culturais, com a sua ênfase na cultura popular, são uma instituição e prática intelectual características do pós-modernismo.” Sendo *Mitologias*, “um dos textos paradigmáticos e iniciadores dos estudos culturais”, seguindo o “silogismo”, *Mitologias* “é um dos textos fundadores do pós-modernismo.” *Ibidem*.

467 Cf. Marianne DeKoven, *Idem*, pp.58-59. DeKoven, afirma que Barthes “está a ocupar a posição do consumidor enfeitado para tentar perceber, desmistificar, e repudiar essa posição. Mas, ao fazê-lo abre o espaço da valorização (...) do popular caro ao pós-modernismo.” *Idem*, p. 60

moderna americana”⁴⁶⁸, pela mão de Tom Wolfe, Venturi *et al* e Hunter Thompson. No ensaio “Las Vegas (What?) Las Vegas (Can’t hear you! Too Noisy) Las Vegas!!!!”, Tom Wolfe surge inicialmente “descritivo”, “divertido” e “algo fascinado”. Mais à frente é cada vez mais “sentencioso”, por fim demonstra “aversão pura e simples.”⁴⁶⁹ Las Vegas estimula um espectro largo de sensações e juízos, uma “ambivalência” que é central no pós-modernismo. Por isso é a “principal instância da valorização pós-moderna do desejo popular”⁴⁷⁰ e *Learning From Las Vegas*, que já anotámos, um “texto central da ideologia e defesa pós-moderna.”⁴⁷¹

Para DeKoven, no entanto, a música rock é o fenómeno dos anos 60 que melhor mostra a simultaneidade do moderno como “dominante cultural” e a “emergência do pós-moderno.”⁴⁷² Se, por um lado, “muitas vozes da música rock” demonstravam uma “sinceridade profunda, apaixonada e visionária”, de acordo com um “impulso utópico”⁴⁷³, característico da modernidade, porque esta música “estava no coração da emergência da cultura pós-moderna”⁴⁷⁴, as suas qualidades transformaram-se em “marcas registadas”, comerciais e reproduzíveis.⁴⁷⁵

É também na negociação entre elementos da vanguarda e da cultura popular que o estatuto moderno/pós-moderno da música rock se faz sentir e DeKoven analisa o ensaio de Richard Poirier “Learning from the Beatles”⁴⁷⁶ para argumentar este ponto. Em particular, “A day in the life” (1967) é um “comentário ao controlo da consciência pelos *media* que Adorno, Horkheimer e Marcuse atacam nas suas análises modernistas”, “ao mesmo tempo” que os Beatles “enquanto *performers* pós-modernos utilizam

468 Marianne DeKoven, *Idem*, p.72

469 Marianne DeKoven, *Ibidem*.

470 Marianne DeKoven, *Idem*, p.110

471 Marianne DeKoven, *Ibidem*. DeKoven afirma que “Venturi *et al.* (...) identificaram o seu projecto com o da Pop Art, uma charneira cultural decisiva dos anos 60 para o pós-modernismo e para a pós-modernidade.”, *Idem*, p.111. E nesse sentido, afirma a propósito de *Learning from Las Vegas*: “o quotidiano, o cliché, o pastiche, divertimento, alusão, inclusão, a ironia suave mas eficaz deste livro poderoso são todas *watchwords* e *keywords* do pós-moderno.” *Idem*, p.112. E ainda: “Venturi *et al.* abriram o mundo de Las Vegas à *gente vulgar* (...). O gosto destas pessoas comuns pode ser *feito* à luz das estéticas modernistas (...) mas está em sintonia com o pós-moderno (...). Esta abertura igualitária à subjectividade da gente vulgar (...) está no coração do populismo do pós-modernismo.” *Idem*, pp.112-113

472 Marianne DeKoven, *Idem*, p.116

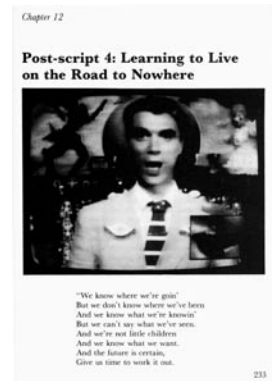
473 Marianne DeKoven, *Idem*, p.119

474 Marianne DeKoven, *Ibidem*.

475 Cf. Marianne DeKoven, *Idem*, p.120

476 Trata-se de um ensaio do livro de Richard Poirier, *The Performing Self* [1971]. Cf. Marianne DeKoven, *Idem*, pp.193 e seguintes. DeKoven afirma que o título deste ensaio pode estar na origem do título *Learning from Las Vegas*. *Idem*, p.193

David Byrne
“Learning to Live on the Road to Nowhere”
Dick Hebdige, *Hiding in the Light*, 1988, p.233



superiormente e aumentam o poder dos *media* populares.”⁴⁷⁷

Do espaço de “A day in the life” para o de “Road to Nowhere” (Talking Heads, 1985), consuma-se a passagem do moderno para o pós-modernismo.⁴⁷⁸ Como afirma Hebdige, David Byrne não descreve, “*habita o espaço do pós-modernismo* e oferece à audiência vias para esse espaço, que podendo não ser confortáveis, são viáveis e – em última análise, mesmo que não imediatamente – agradáveis.”⁴⁷⁹ Hebdige escreve que o que coloca “Road to Nowhere” fora do modernismo “é que tem um toque leve e sorridente” e pode-se usar de muitas maneiras: “dançar, seguir o ritmo simples, pensar nas suas *mensagens*.”⁴⁸⁰ “Alta” e “baixa” cultura. E, é claro, a expressão “*deadpan*” de Byrne “tem tanto de Duchamp ou de Magritte como de Buster Keaton.”⁴⁸¹

477 Marianne DeKoven, *Idem*, p.197

478 Dick Hebdige analisa a revista *The Face* (em “The Bottom Line on Planet One: Squaring up to *The Face*”) e o trabalho de David Byrne e os Talking Heads, em particular o vídeo de “Road to Nowhere” (“Learning to Live on the Road to Nowhere”), como manifestações do pós-modernismo nos anos 80: “O trabalho de Byrne envolve um alto grau de mais ou menos explícita meditação no esboroar de níveis, categorias, signos, identidades, que (...) caracterizam o discurso do pós-modernismo.” Dick Hebdige, *Op. Cit.*, 2002 [1989], p.234

479 Dick Hebdige, *Idem*, p.235

480 Dick Hebdige, *Idem*, p.240

481 Dick Hebdige, *Ibidem*.

2.3.2

Condição Pós-Moderna: O debate Habermas/Lyotard e a contribuição de Fredric Jameson

A genealogia do uso da expressão “pós-modernismo” foi já feita por vários autores⁴⁸², desde o seu uso livre, quase acidental, até a um uso intencional, teoricamente enquadrado. É nos anos 70 que a expressão começa a ser utilizada num sentido programático. O livro de Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, publicado em 1971, utiliza a expressão no campo da análise literária, ao propor uma “literatura do silêncio” como reflexo da “crise da linguagem e da cultura”⁴⁸³. A primeira teoria do pós-modernismo é feita sintomaticamente no campo da arquitectura, em 1977, com *The Language of Post Modernist Architecture*, de Charles Jencks, que já anotámos. Sem estabelecer qualquer relação com esta abordagem, aliás desconhecendo-a⁴⁸⁴, Jean-François Lyotard publica, em 1979, *A Condição Pós-moderna*, um relatório encomendado pelo Conselho das Universidades do Governo do Quebec, sobre o estatuto do saber científico nas sociedades desenvolvidas. Esta “condição”, escreve Lyotard, “decidiu-se nomeá-la pós-moderna. A palavra está em uso no continente americano.”⁴⁸⁵ O livro de Lyotard coloca, dir-se-ia quase inadvertidamente, a questão no centro do debate teórico. “O pós-moderno é a incredulidade em relação às meta-narrativas”⁴⁸⁶ transforma-se num *soundbite*. Lyotard esclarece mais tarde quais são estas “meta-narrativas”⁴⁸⁷ em crise;

482 Cf. Perry Anderson, *As origens da Pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.25 e seguintes; Charles Jencks, *What is Post-Modernism?* New York: Academy Editions, 1996 [1986], pp.14-20; Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *Op. Cit.*, 1986, pp.184-186

483 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus – Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982 [1971], pp.xiii. “O espírito pós-moderno jaz enrolado no interior do grande *corpus* of modernismo – o trabalho de Proust, Mann, e Joyce, Yeats, Rilke, e Elliot, Strindberg, O’Neill e Pirandello – roendo os nervos de certos autores, levando outros a experiências loucas.” *Idem*, p.139; “a evidência da literatura pós-moderna é perturbante, abundante, variada.” *Idem*, p.248

484 Cf. Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, p.45

485 Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, s.d. [1979], p.7

486 Jean-François Lyotard, *Idem*, p.8

487 “As *metanarrativas* de que se trata em *A Condição Pós-Moderna* são aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (...), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista (...) o próprio cristianismo na modernidade.” Jean-François Lyotard. “Apostila às narrativas”, *O Pós-Moderno*

segundo Perry Anderson trata-se fundamentalmente do “marxismo”.⁴⁸⁸ A “hipótese de trabalho” de Lyotard é a seguinte: “as sociedades entraram na era dita pós-industrial” – por referência a *The coming of Post-Industrial Society* (1973) de Daniel Bell –, e a “cultura na era pós-moderna”⁴⁸⁹ – por referência, entre outros, a Ihab Hassan.

Em 1980, ao receber em Frankfurt o prémio Adorno, Jürgén Habermas faz um discurso polarizador do debate, no quadro da crítica neo-marxista da Escola de Frankfurt à “indústria da cultura”: “Modernidade – Um projecto Inacabado”. Entendido como resposta a Lyotard, é talvez mais uma reacção à Bienal de Veneza de 1980, como afirma Anderson.⁴⁹⁰ Define, de qualquer modo, com grande impacto, a linha da frente do antagonismo ao pós-moderno⁴⁹¹, reforçando a componente filosófica do debate. Na prática, o pressuposto do “moderno como projecto inacabado” será integrado como um dos virtuais campos de acção do pós-modernismo.

De facto, a comunicação de Habermas abre com uma referência crítica à Bienal de Veneza de 1980, citando um jornalista alemão que aí encontra uma definição da “Pós-modernidade” como “Anti-modernidade”⁴⁹². Habermas escreve que os participantes formavam uma “vanguarda de frentes invertidas”, isto é, que “sacrificaram a tradição da modernidade, no sentido de criarem espaço para um novo historicismo.”⁴⁹³ O inimigo identificado sob o tema o pós-modernismo é o “neo-conservadorismo” que Habermas vê crescer por todo o lado⁴⁹⁴, “distinguindo (...) o anti-modernismo de *juvens conservadores*, do pré-modernismo dos *velhos conservadores*, do pós-modernismo dos neo-conservadores.”⁴⁹⁵ No conjunto, preocupa-se com a popularidade que as “ideias de

Explicado às Crianças. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1993 [1986], p.31

488 Cf. Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, p.43

489 Jean-François Lyotard, *Op. Cit.*, s.d., [1979], p.11

490 Cf. Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, pp.52-53

491 A recepção ao discurso de Habermas é feita no campo da arquitectura, logo em 1980, em Itália: Tomás Maldonado escreve no editorial da *Casabella* que o que está em questão “não é só o Movimento Moderno em arquitectura”, mas “o projecto moderno, isto é, a condição moderna como projecto”; o “tema da modernidade em todas as suas implicações”. Maldonado referencia o discurso de Habermas: “porquê – pergunta Habermas – nasceu hoje um pouco por todo o lado a necessidade de *fazer as contas* com o modernismo? De onde vem, e sobretudo para onde vai, esta tentativa de represtinar em pleno a continuidade com o passado (...). As críticas a algumas formas de modernismo são utilizadas, como já está a acontecer, para infirmar a validade do projecto moderno no seu todo.” Não ter isso em conta, significa “como justamente assinala Habermas, abrir a estrada ao mais tosco neo conservadorismo. (...) Todos os *post* cunhados nos Estados Unidos nos últimos vinte anos têm, quer queiram ou não, essa natureza.” Tomás Maldonado, “Il dibattito sul Movimento Moderno”, *Op. Cit.*, 1980, pp.10-11

492 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”. Hal Foster (Ed.), *Op. Cit.*, 1985, p.3

493 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Ibidem*.

494 Cf. Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, pp.13-14

495 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, p.14

anti-modernidade” estão a ter, e que “alianças entre pós-modernistas e pré-modernistas” alavancam.⁴⁹⁶

Habermas afirma que no ataque à modernidade, os neo-conservadores imputam à “cultura”, os “pesos desconfortáveis” da sociedade contemporânea – “o hedonismo, a falta de identidade social, a falta de obediência, o narcisismo”⁴⁹⁷ – sem terem em conta as “causas de natureza social e económica.”⁴⁹⁸ Considera então que o “projecto da modernidade formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo”, que “consistia no esforço de desenvolver uma ciência objectiva, uma lei e moralidade universal, e arte autónoma de acordo com a sua lógica interna”⁴⁹⁹ ainda não tinha sido “cumprido”.⁵⁰⁰

Um ano depois, em 1981, Habermas publica “Modern and Postmodern Architecture”, uma análise e defesa do Movimento Moderno que sublinha os episódios de “autocrítica” e as suas origens simultaneamente “orgânicas” e “racionalistas”⁵⁰¹. Na linha do que Vittorio Gregotti escreveu no contexto da crítica à Strada Novissima, a tese central é que o moderno tinha já feito a sua autocrítica em diversas ocasiões, desde logo, pelos pós-racionalistas de 1930-33, citando Benevolo⁵⁰²; o próprio Sigfried Giedion tinha feito declarações em 1964 “que podiam ser assinadas hoje por Oswald Mathias Ungers ou Charles Moore.”⁵⁰³ Para Habermas, a responsabilidade dos problemas não estava no Movimento Moderno mas na sua “impotência face às dependências sistemáticas dos imperativos do mercado e do planeamento administrativo.”⁵⁰⁴ O “falhanço” do que era o “projecto mais ambicioso da Nova Arquitectura” – “integrar a habitação social e as fábricas na cidade” – devia-se ao facto de “as aglomerações urbanas terem superado o velho conceito da cidade que está no nosso coração.”⁵⁰⁵ E isso, para Habermas, “não

496 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, p.15. E é de facto uma aliança deste tipo que ocorreu na Bienal de Veneza de 1980, como anotámos.

497 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, p.7

498 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Ibidem*. E ainda: “na perspectiva neo conservadora, os intelectuais que ainda se sentem ligados ao projecto da modernidade são apresentados no lugar dessas causas por analisar.” *Idem*, pp.7-8

499 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, p.9

500 Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, Hal Foster (Ed.), *Idem*, p.13. Habermas pergunta: “devemos agarrar-nos às intenções do Iluminismo, mesmo que sejam frágeis, ou devemos declarar todo o projecto da modernidade uma causa perdida?” *Idem*, pp.9-10

501 Cf. Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Op. Cit.*, 2000 [1998], p. 418. Segundo Habermas, nas suas diversas ramificações, a arquitectura moderna é “o primeiro e único estilo que definiu mesmo o quotidiano, desde os dias do classicismo.” *Idem*, pp.418-419

502 Jürgen Habermas “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Idem*, p.416

503 Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Ibidem*.

504 Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Idem*, p.422

505 Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Idem*, p. 424

é o falhanço da arquitectura moderna, ou de qualquer arquitectura que seja.”⁵⁰⁶ Nesse sentido, reafirma o “conservadorismo” que associa ao pós-moderno: se o moderno tem uma tradição “autocrítica”, o pós-moderno cultivava uma abordagem “escapista”, “afirmativa” sobre o que pode ser mudado; “tudo o resto deve ficar como está.”⁵⁰⁷ O discurso de Habermas e o “relatório” de Lyotard asseguraram as coordenadas filosóficas iniciais do debate. Para lá do âmbito original da publicação de Lyotard, o tema da “condição pós-moderna” encontrou uma ampla repercussão pública. A “resposta” de Lyotard a Habermas – e às várias nuances do pós-modernismo – surgiu compilada num livro de cartas imaginárias intitulado *O pós-moderno explicado às crianças* (1986). Dirigindo-se à esquerda e à direita, Lyotard repudia a variante central festiva do pós-modernismo que ficou associada a Jencks. Numa carta datada de 1982 é peremptório: “Li que, sob o nome de pós-modernismo há arquitectos que se desembaraçam do projecto da Bauhaus, deitando fora o bebé (...) com a água de banho funcionalista.”⁵⁰⁸ O tom geral é muito crítico das invectivas pós-modernas em curso. Num tópico chamado “realismo”, Lyotard critica a “liquidação” das “vanguardas sugerida pela noção de ‘transvanguarda’”⁵⁰⁹ e qualquer abordagem “realista”: “O capitalismo tem, só por si, um tal poder de desrealizar os objectos habituais (...) que as representações ditas realistas já só podem evocar a realidade sob a forma da nostalgia ou da paródia.”⁵¹⁰ Lyotard associa “realismo” a um esmagamento da “vanguarda” por referência à máquina nazi ou estalinista e, nesse sentido, conclui: “quando é impulsionado pela instância política, o ataque contra a experimentação é, de facto, reaccionário.”⁵¹¹ Contra a “solução transvanguardista ou pós-moderna no sentido de Jencks”, Lyotard afirma: “O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea. (...) Tornando-se kitsch, a arte lisonjeia

506 Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Ibidem*.

507 Jürgen Habermas, “Modern and Postmodern Architecture”, K. Michael Hays (Ed.), *Idem*, p.425

508 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?”, *Op. Cit.*, 1993 [1986], p.13

509 Achile Bonito Oliva é o crítico italiano a que Lyotard se refere. “A arte pós-modernista, com elementos de eclectismo, disjunção, desconstrução e apropriação nostálgica, foi apelidada como *transvanguarda* pelo crítico italiano Achile Bonito Oliva. Oliva centrou-se num grupo de pintores italianos entre os quais Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mino Paladino e Francesco Clemente. Enquanto o grupo da *arte povera* em Itália tinha rompido com a primazia da pintura, a *transvanguarda* regressou à superfície da tela.” Kristine Stiles and Peter Selz (Ed.), *Op. Cit.*, 1996, p.173. A “transvanguarda” é descrita nestes termos por Lyotard: “misturando as vanguardas, o artista e o crítico julgam-se mais seguros suprimindo-as do que atacando-as de frente. Porque podem fazer passar o eclectismo mais cínico por uma superação do carácter (...) das investigações precedentes. Se lhes quisessem voltar abertamente as costas expor-se-iam ao ridículo do neo-academismo.”

Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?”, *Op. Cit.*, 1993 [1986], p.16

510 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Idem*, pp.16-17

511 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Idem*, p.19

a desordem que reina no gosto do amator.”⁵¹² E avança com a típica crítica da sujeição da arte ao mercado: “Este realismo do seja lá o que for é o do dinheiro.”⁵¹³

No outro sentido, Lyotard responde também a Habermas, chamando a atenção para a “severa reavaliação que a pós-modernidade impõe ao pensamento das Luzes, à ideia de um fim unitário, e à de um sujeito.”⁵¹⁴ E numa carta datada de 1984 vai mais longe: “o meu argumento é o de que o projecto moderno (da realização da universalidade) não foi abandonado e esquecido, mas destruído, *liquidado*. (...) *Auschwitz* pode ser considerado como um nome paradigmático para o *inacabamento* trágico da modernidade.”⁵¹⁵ Respondendo então “às crianças” sobre “o que é o pós-moderno”, Lyotard faz uma “reviravolta engenhosa”⁵¹⁶, ou talvez uma “fuga para a frente”: o pós-moderno seria o lugar aonde se desenvolvem as experiências que levam ao moderno – “uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna.”⁵¹⁷

Numa carta intitulada “Nota sobre os sentidos de pós”, de 1985, Lyotard aborda o tema da arquitectura. Fazendo referência a Portoghesi e a Gregotti, critica o conceito de pós-moderno como uma “conversão”, isto é, como “uma nova direcção depois da anterior”⁵¹⁸ considerando que “a ideia de uma cronologia linear é perfeitamente moderna. Pertence simultaneamente ao cristianismo, ao cartesianismo, ao jacobinismo.”⁵¹⁹ A ideia de modernidade está ligada ao “princípio de que é necessário romper com a tradição e instaurar uma maneira de viver e pensar absolutamente nova”⁵²⁰ quando, de facto, “suspeitamos hoje que esta ruptura é mais uma forma de esquecer ou de reprimir o passado, ou seja, de o repetir, mais do que de o ultrapassar.”⁵²¹ Isto é, o que distinguiria a pós-modernidade seria desde logo uma relação não traumática ou cismática com a modernidade e um continuado processo analítico sobre “o seu próprio sentido”, como

512 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Ibidem*.

513 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Ibidem*.

514 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Idem*, p.15

515 Jean-François Lyotard. “Apostila às Narrativas”, *Idem*, p.32

516 A elaboração de Lyotard do pós-moderno é, segundo Fredric Jameson, uma “reviravolta engenhosa”: “a proposição (...) que o pós-modernismo não sucede ao modernismo canónico, como o seu subproduto, mas que precisamente o precede e o prepara, de forma que os pós-modernismos à nossa volta podem ser vistos como a promessa do regresso e a reinvenção (...) de um novo modernismo.” Fredric Jameson. “Theories of the Postmodern”. *Op. Cit.*, 1998, p.27. Para Perry Anderson, diferentemente, a resposta de Lyotard à pergunta sobre “o que poderia ser a autêntica arte pós-moderna?” surgindo “anexada por um uso que ele detestava (...) foi coxa.” Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, p.45

517 Jean-François Lyotard. “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” *Op. Cit.*, 1993 [1986], p.24

518 Jean-François Lyotard. “Notas sobre os Sentidos de Pós”, *Idem*, p.94

519 Jean-François Lyotard. “Notas sobre os Sentidos de Pós”, *Ibidem*.

520 Jean-François Lyotard. “Notas sobre os Sentidos de Pós”, *Ibidem*.

521 Jean-François Lyotard. “Notas sobre os Sentidos de Pós”, *Ibidem*.

Fredric Jameson
Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1999 (capa)



as vanguardas tinham encetado.⁵²²

Em 1982, Fredric Jameson é convidado a escrever a introdução de *A Condição Pós-moderna*.⁵²³ A conferência “Post-modernism and Consumer Society” que realiza nesse ano será desenvolvida no ensaio “Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, publicado em 1984, e considerado um avanço no debate.⁵²⁴

Embora abordando a questão numa perspectiva marxista, não sendo obviamente um apologista, Jameson pretende sair das coordenadas críticas “antagônicas” e assumir o pós-modernismo como um estado de facto.⁵²⁵ A propósito dessa equação “peculiar ou paradoxal” escreve “Marxism and Postmodernism”⁵²⁶. Ou como diz Anderson: “A tradição marxista ocidental foi atraída para o estético como consolação involuntária

522 Jean-François Lyotard. “Notas sobre os Sentidos de Pós”, *Idem*, p.97. “O pós do pós-moderno não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, ou seja, de repetição, mas um processo em *ana*, um processo de análise, de anamnese, de anagogia, e de anamorfose, que elabora um *esquecimento inicial*.” *Idem*, p.98

523 Cf. Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, pp.72-73. Anderson escreve que “o ataque de Lyotard às metanarrativas poderia tê-lo especificamente a ele como alvo. (...) Jameson publicara (...) *The Political Unconscious* cujo argumento central era a mais eloquente e explícita defesa, jamais feita, do marxismo enquanto grande narrativa.” *Idem*, p.73

524 Segundo Anderson, “Postmodernism and Consumer Society” é um “gesto inaugural prodigioso que, desde então, dominou o campo.” Perry Anderson, *Ibidem*. “Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism” [*New Left Review*, nº 146, July/August, 1984] estabelece os termos de Jameson num quadro alargado, já que “até então toda a amostra do pós-moderno tinha sido sectorial. Levin e Fiedler (...) na literatura; Hassan estendera-o à pintura e à música (...); Jencks (...) na arquitectura; Lyotard insistira na ciência; Habermas aflorara-o na filosofia. A obra de Jameson teve outro objectivo – uma expansão imponente do pós-moderno ao longo virtualmente do espectro total das artes e de grande parte do discurso que as protege”. Perry Anderson, *Idem*, p.78

525 “A questão é que estamos *dentro* de cultura do pós-modernismo, ao ponto do simples repúdio ser impossível assim como a sua celebração fácil é complacente e corrupta.” Fredric Jameson. “Theories of the Postmodern”, *Op. Cit.*, 1998, p.29

526 “As pessoas acham esta combinação (...) muito instável”; e que “sendo agora um pós-modernista deixei de ser marxista de modo relevante”. “Marxismo” evoca “fotografias de Estaline e da revolução Soviética”; e o “pós-modernismo” imagens dos “espalhafatosos hotéis novos.” Fredric Jameson, “Marxism and Postmodernism”, *Op. Cit.*, 1998, p.33.

pelos impasses do político e do económico.”⁵²⁷

A estratégia de Jameson é formular uma “nova sistemática norma cultural” para poder “reflectir mais adequadamente” nas “formas mais eficientes de políticas culturais radicais.”⁵²⁸ A tese central é que o pós-modernismo é uma “dominante cultural” enquanto expressão do tardo capitalismo, para lá da posição “afirmativa” ou de “denúncia moral” que se possa ter sobre o fenómeno. Dirá mais tarde: “como expliquei no meu principal ensaio (...) não é possível, intelectual ou politicamente, celebrar ou desaprovar o pós-modernismo.”⁵²⁹

Em *Postmodernism or...* Jameson elenca expressões do “alto modernismo” que são vistas como “gastas e exaustas”: o “expressionismo abstracto”; o “existencialismo”; “as formas finais de representação no romance”; os “filmes dos grandes *auteurs*”; “a escola modernista da poesia.”⁵³⁰ E indica o que se segue: “Andy Warhol e a Pop Art, mas também o fotorealismo (...); o momento, em música, de John Cage, mas também as sínteses do clássico e do *popular* em compositores como Philip Glass e Terry Riley, e também o punk rock e a new wave (...); no cinema, Godard, pós Godard, cinema experimental e video mas também um novo tipo de filme comercial (...); Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed.”⁵³¹

Com Habermas, Jameson abre uma linha de autores onde a arquitectura é uma referência central, assumindo que foi a partir dos “debates arquitectónicos” que a sua concepção de pós-modernismo “começou a emergir”⁵³². Segundo Jameson, “é na arquitectura que as modificações na produção estética são mais dramaticamente visíveis e foi aí que os problemas teóricos foram mais claramente levantados e desenvolvidos.”⁵³³ Nesse sentido, revela-se sensível à “implacável crítica” que foi feita ao “*alto modernismo* arquitectónico” como responsável “pela destruição do tecido da cidade tradicional e da sua velha cultura de vizinhança.”⁵³⁴ A propósito de *Learning from Las Vegas* afirma, na

527 Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, p.97

528 Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London; New York: Verso, 1999 [1991], p.6. No entanto a abordagem marxista mantém-se evidente: “Esta cultura pós-moderna global, embora americana, é a expressão interior e superestrutural de uma nova onda de domínio económico e militar da América (...) Como nos mostra a história: o lado de baixo da cultura é sangue, tortura, morte e terror.” Fredric Jameson, *Idem*, p.5

529 Fredric Jameson, “Marxism and Postmodernism”, *Op. Cit.*, 1998, p.33

530 Fredric Jameson, *Op. Cit.*, 1999 [1991], p.1

531 Fredric Jameson, *Ibidem*.

532 Fredric Jameson, *Idem*, p.2

533 Fredric Jameson, *Ibidem*.

534 Fredric Jameson, *Ibidem*.

linha da tese de Huyssen, que a sua “retórica populista” tem “pelo menos o mérito de chamar a atenção para uma característica de todos os pós-modernistas acima referidos: o apagar da velha fronteira (...) entre a alta cultura e a chamada cultura comercial de massas.”⁵³⁵ E de facto, Jameson escreve que justamente aquilo que é repudiado pelos “ideólogos do moderno”⁵³⁶, como produtos ou despojos da “indústria da cultura”, é aquilo que atrai os pós-modernistas.⁵³⁷ Com uma diferença importante em relação ao “alto modernismo”: estes “materiais não são simplesmente *citados*, como um Joyce ou um Mahler poderiam ter feito, mas são incorporados na sua própria substância.”⁵³⁸

O que Jameson quer refutar é a existência de um “novo tipo de sociedade”, quer se chame de “consumo”, “pós-industrial” ou “mediática”, que já não “obedeça às leis do capitalismo clássico, como a primazia da produção industrial e a omnipresença da luta de classes.”⁵³⁹ A tese de Jameson é que esta sociedade não é a da superação do capitalismo – o que tornaria as teses de Marx obsoletas, e por isso “a tradição marxista têm-lhe resistido com veemência”⁵⁴⁰ –, mas pelo contrário, a conformação de um “capitalismo num estado mais puro.”⁵⁴¹

Explicando a viabilidade de uma periodização do pós-modernismo como “dominante cultural”⁵⁴², Jameson considera que houve, de facto, uma “mutação da esfera da cultura” pelo facto de posições anteriormente consideradas “anti-sociais” estarem agora integradas: “não só Picasso e Joyce já não são feios; mas parecem-nos até, no conjunto, bastante *realistas*, e isso é o resultado de uma canonização (...) do Movimento Moderno que pode ser localizado no final dos anos 50.”⁵⁴³ E portanto, num típico confronto de gerações, o pós-modernismo seria consequência da “lógica crítica do moderno” surgir, aos olhos da “nova geração dos anos 60 (...) como um conjunto de clássicos mortos.”⁵⁴⁴

535 Fredric Jameson, *Ibidem*.

536 “De Levis ao American New Criticism, passando por Adorno e pela Escola de Frankfurt.” Fredric Jameson, *Ibidem*.

537 “Os pós-modernistas têm estado precisamente fascinados por esta paisagem degradada de ‘schlock’ e kitsch, cultura das séries de TV e Reader’s Digest, publicidade e motéis.” Fredric Jameson. *Ibidem*.

538 Fredric Jameson, *Idem*, p.3

539 Fredric Jameson, *Ibidem*.

540 Fredric Jameson, *Ibidem*.

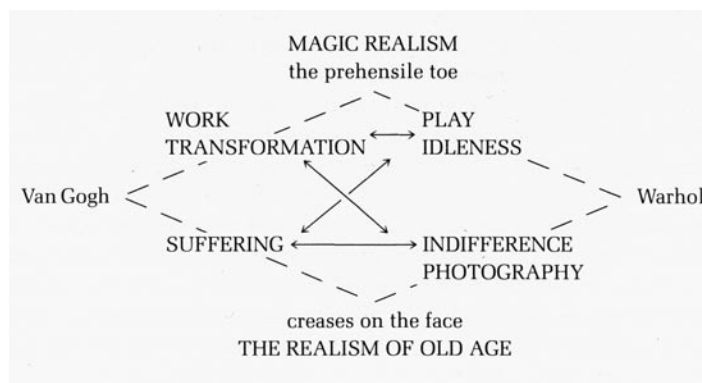
541 Fredric Jameson, *Ibidem*.

542 Cf. Fredric Jameson, *Idem*, pp.3-4

543 Fredric Jameson, *Idem*, p.4

544 Fredric Jameson, *Ibidem*. Em “Postmodernism and Consumer Society” tinha escrito: “a emergência do pós-modernismo está precisamente aí (no início dos anos 60, dir-se-ia) quando a posição do modernismo canónico e as suas estéticas dominantes foram integradas na academia, sendo desde então sentidas como

Quadro “semiótico” - Van Gogh/Andy Warhol
 Fredric Jameson
*Postmodernism or, The Cultural Logic of Late
 Capitalism*, 1999, p.10



Os temas com que Jameson descreve o pós-modernismo são essencialmente negativos: o “esmorecimento do afecto”; a substituição da “paródia” pelo “pastiche”; o historicismo como “canibalização” arbitrária. No sentido de determinar a diferença entre o “alto modernismo” e o “pós-modernismo”, Jameson compara duas obras que representam sapatos, de Van Gogh e de Warhol: “A Pair of Boots” (1887) e “Diamond Dust Shoes” (1980).⁵⁴⁵ Enquanto na pintura de Van Gogh, o objecto “é tido como uma chave ou sintoma de uma qualquer realidade maior que lhe toma o lugar como a sua verdade última”⁵⁴⁶, a obra de Warhol demonstra a “emergência de um novo tipo de *‘flatness’* ou *‘dephthlessness’*, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, talvez a suprema característica formal de todos os pós-modernistas.”⁵⁴⁷ Na pintura de Van Gogh, Jameson encontra “a estridência das cores da Utopia”; em Warhol, “pelo contrário, é como se a superfície colorida e exterior das coisas (...) tivesse sido despida para revelar um mortífero preto e branco.”⁵⁴⁸ É neste sentido que introduz a ideia de um “esmorecimento do afecto”⁵⁴⁹ como característica da cultura pós-moderna. Como se a expressão dos “grandes sentimentos” ou dos “grande temas” fosse uma impossibilidade prática. A propósito de “O Grito” (1893/1910) de Munch, afirma que “conceitos como a ansiedade e alienação (...) não são já apropriados no mundo do pós-moderno.”⁵⁵⁰ Isto é, a “dor” das “grandes figuras” de Warhol – “Marilyn” ou “Eddie Sedgewick” – não é da mesma natureza da dor revelada pela pintura de Munch ou Van Gogh, naquilo que chama uma

académicas por toda uma nova geração de poetas, pintores e músicos.” “Postmodernism and Consumer Society”, *Op. Cit.*, 1998, p.19

545 Cf. Fredric Jameson, *Op. Cit.*, 1999 [1991], pp.7-11

546 Fredric Jameson, *Idem*, p.8

547 Fredric Jameson, *Idem*, p.9

548 Fredric Jameson, *Ibidem*.

549 Fredric Jameson, *Idem*, p.10

550 Fredric Jameson, *Idem*, p.14

“viragem da patologia cultural”, da “alienação do sujeito” para a sua “fragmentação”⁵⁵¹. Jameson quer no entanto ressaltar que este “esmorecimento do afecto” não significa que os “produtos culturais da era pós-moderna sejam totalmente falhos de sentimento” mas que esses sentimentos são agora “*free-floating* e impessoais.”⁵⁵² Despindo os produtos culturais pós-modernistas de qualquer transcendência e apresentando-os como uma articulação *cool* de códigos, Jameson afirma que a própria noção da “paródia”, associada a algumas práticas modernistas, é substituída pela de “pastiche”: “o pastiche é como a paródia, uma imitação de um estilo peculiar ou único (...) mas é uma prática neutral desse mimetismo, sem os motivos ulteriores da paródia, amputada de impulso satírico, desprovida de graça.”⁵⁵³ A definição de pós-modernismo de Jameson revela-se no aforismo do pastiche como “paródia ‘*blank*’: uma estátua com olhos cegos.”⁵⁵⁴ Jameson invoca ainda a ideia de um “museu imaginário da nova cultura global” onde os produtores culturais incessantemente encontram os “estilos mortos” para “imitar”⁵⁵⁵. Nesse quadro, necessariamente, a relação com a história é problemática. Por isso fala da impossibilidade de uma “genuína historicidade”⁵⁵⁶, do “declínio da (...) possibilidade vivencial de experimentar a história num modo activo.”⁵⁵⁷ A arquitectura serve como exemplo particular: “aquilo que os historiadores de arquitectura têm chamado historicismo” é a “arbitrária canibalização de todos os estilos do passado, o jogo arbitrário de alusões estilísticas.”⁵⁵⁸ Embora conceda que esta “omnipresença do pastiche” não é totalmente destituída de “humor” e é compatível com o “apetite” por “um mundo transformado em puras imagens de si próprio, e por pseudo-acontecimentos e espectáculos.”⁵⁵⁹ Na assunção deste cenário de um mundo em estado de ficção, Jameson diz-se devedor de Baudrillard mas também daqueles a quem Baudrillard deve como “Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre.”⁵⁶⁰

Ao reflectir sobre a arquitectura propriamente dita, Jameson não retoma explicitamente

551 Fredric Jameson, *Ibidem*.

552 Fredric Jameson, *Idem*, pp.15-16

553 Fredric Jameson, *Idem*, p.17

554 Fredric Jameson, *Ibidem*.

555 Fredric Jameson, *Idem*, p.18

556 Fredric Jameson, *Idem*, p.19

557 Fredric Jameson, *Idem*, p.21

558 Fredric Jameson, *Idem*, p.18

559 Fredric Jameson, *Ibidem*.

560 Em “Marxism and Postmodernism” reconhece à dívida da sua leitura a “Baudrillard assim como aos teóricos a que ele próprio deve (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, os situacionistas, Sahlins, etc.)” Fredric Jameson, “Marxism and Postmodernism”, *Op. Cit.*, 1998, p.34

os exemplos consagrados⁵⁶¹, e analisa o Bonaventure Hotel (Los Angeles, 1976) de John Portman. Movendo-se no interior do edifício, define um “hiperespaço” como o equivalente da “supressão de profundidade” com que caracterizou a “pintura e a literatura pós-modernas.”⁵⁶² Neste sentido, a narrativa de Jameson aproxima-se da abordagem de Baudrillard, que analisaremos, considerando que a “mais nova arquitectura” apela ao crescimento de “novos órgãos, para expandirmos a nossa ‘sensoria’ e os nossos corpos para dimensões novas, ainda inimagináveis e, em última análise, impossíveis.”⁵⁶³ Os conceitos de “esmorecimento do afecto”, “pastiche”, a impossibilidade de uma “genuína historicidade”, a “esquizofrenia”⁵⁶⁴ e o “sublime”⁵⁶⁵ definem um quadro crítico do pós-modernismo, embora “avançado” face à leitura de Habermas.⁵⁶⁶ Jameson negocia o impasse Habermas/Lyotard, sob a sensibilidade de Baudrillard; o pós-modernismo é um *estado de facto*, como reflexo da lógica cultural do “capitalismo tardio”. E é “negativo” porque “é uma réplica ou reproduz – reforça – a lógica do capitalismo consumista.” Assumindo que fica por responder a questão de saber “se há também um modo em que resiste a essa lógica.”⁵⁶⁷

561 “Vou analisar um edifício (...) que talvez não seja característico da arquitectura pós-moderna cujos principais proponentes são Venturi, Charles Moore, Michael Graves e, mais recentemente, Frank Gehry, mas que na minha opinião oferece algumas lições surpreendentes sobre a originalidade do espaço pós-modernista.” Fredric Jameson, *Op. Cit.*, 1999 [1991], p.38. Em “Spatial Equivalents in the World System” Jameson analisa com detalhe a Casa de Santa Monica (1979) de Frank Gehry à procura de uma viabilidade não-historicista para o pós-modernismo.” *Idem*, pp.108-129

562 Fredric Jameson, *Idem*, p.43

563 Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, *Op. Cit.*, 1998, p.11

564 Cf. Fredric Jameson, *Op. Cit.*, 1999, pp.25-31

565 Em referência ao conceito de *Camp* de Susan Sontag, que anotámos, Jameson propõe o conceito de “sublime” por referência a “Edmund Burke e a Kant”; ou algo como um “sublime *camp* ou histórico”. Cf. Fredric Jameson, *Idem*, p.34

566 Jameson sublinha no entanto que se deve a Habermas a “inversão e a redefinição dramática do que se mantém como afirmação do valor supremo do moderno e o repúdio da teoria e da prática do pós-modernismo.” Fredric Jameson, “Theories of the Postmodern”, *Op. Cit.*, 1998, p.25

567 Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, *Idem*, p.20

2.3.3

Políticas do pós-modernismo: o “afirmativo”, o “crítico” e o “negativo”

Depois das primeiras formulações e debate inicial, o pós-modernismo é um tema central e recorrente ao longo dos anos 80. Envolvendo várias designações – pós-modernismo/pós-modernidade/pós-moderno – publicam-se continuamente textos e ensaios apologeticos ou criticos. Em particular, temos em conta “Towards a concept of Postmodernism” (1982) de Ihab Hassan, “Mapping the Postmodern” (1984) de Andreas Huyssen e *Poetics of Postmodernism* (1988) de Linda Hutcheon. No final dos anos 80 e ao longo da década de 90 surgem várias leituras, entre as quais destacamos as de Matei Calinescu, Steven Connor, Margaret Rose, Patricia Waugh⁵⁶⁸, David Harvey⁵⁶⁹, Terry Eagleton⁵⁷⁰, Zygmunt Bauman⁵⁷¹ ou Perry Anderson, a quem já recorremos. A arquitectura funciona como um barómetro de aferição das teses pós-modernistas e, em 1986, em *What is Postmodernism?*, Jencks responde às leituras antagónicas que tinham surgido.⁵⁷² A mesma temática surge ainda com outras formulações, como é o caso de *A*

568 Cf. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1996 [1987]; Steven Connor, *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]; Margaret A. Rose, *The Post-modern & Post-industrial – a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 [1991]; Patricia Waugh, *Practising Postmodernism Reading Modernism*. London; New York; Melbourne; Auckland: Edward Arnold, 1993 [1992]

569 Cf. David Harvey, *The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishers, 2004 [1990]. David Harvey, “Looking backwards on Postmodernism”, *Architectural Design*, “Post-Modernism on Trial”, Profile 88, 1990, pp.10-12

570 Cf. Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1997 [1996]. Terry Eagleton afirma “que muito do pós-modernismo é crítico no plano político, mas cúmplice no plano económico”. Daí a sua “ambivalência política”: “é radical apenas no sentido que desafia um sistema que ainda precisa de valores absolutos (...). Contra estes mobiliza multiplicidade, não-identidade, transgressão, anti-fundacionalismo, relativismo cultural. O resultado é, nos melhores casos, uma engenhosa subversão do sistema de valores dominante, pelo menos ao nível da teoria.” *Idem*, p.132

571 Cf. Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2004 [1993]; Zygmunt Bauman, *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 [1997]; Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2004 [2000]

572 Afirmando que o “Pós-modernismo não é anti-modernista”, Jencks refere-se ao debate filosófico refutando os termos em que foi colocado: “não rejeita, como dizem os filósofos Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard, o projecto Iluminista. (...) Rejeita, isso sim, os argumentos totalitários em que os direitos universais são muitas vezes impostos por uma elite a uma minoria subserviente.” Charles Jencks, *What*



Idade Neo-barroca de Omar Calabrese⁵⁷³ e de *A Era do Vazio* de Gilles Lipovetsky⁵⁷⁴, no final dos anos 80.

As abordagens “afirmativas” do pós-modernismo – as que lhe reconhecem operacionalidade e sentido –, não negam o seu carácter *escorregadio* ou a sua instabilidade como conceito. O que o debate prova é a sua verosimilhança e praticabilidade em várias disciplinas e, desde logo, a sua inscrição no campo político e não só no subconsciente cultural. De um modo, diríamos, especular: à “direita” tende a ser visto como de “esquerda” e vice versa. Aquilo que queremos sublinhar, nesse sentido, é o que Huyssen refere como a natureza “relacional”⁵⁷⁵ do pós-modernismo, a começar pela dependência de antagonismos “internos”. A relação com o moderno começa logo no nome, como escreve Ihab Hassan: “a palavra pós-modernismo (...) evoca o que quer superar ou suprimir (...). Contém o inimigo dentro”; além de “denotar linearidade temporal o que nenhum pós-moderno concede.”⁵⁷⁶

A antologia de ensaios que Hal Foster publica em 1983, sob o título *Anti-Aesthetic*⁵⁷⁷, resume bem o continente crítico que o pós-modernismo move. Significativamente, o

is Post-Modernism? New York: Academy Editions, 1996 [1986] p.15. Jencks assinala ainda a existência de um pós-modernismo que expressa uma “condição de dúvida”, um “movimento desconstrucionista que se propõe resistir à cultura da Disneylândia” e que vê protagonizado por “Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard e Fredric Jameson.” *Idem*, p.16. Jencks faz ainda a longa lista de antagonistas do pós-modernismo, começando por Clement Greenberg: “desde há muito reconhecido como o teórico do Modernismo Americano, definiu o Pós-modernismo em 1979 como a antítese de tudo o que gostava.” *Idem*, p.27

573 Cf. Omar Calabrese, *A Idade Neo-Barroca*, Lisboa: Edições 70, 1987

574 Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1988

575 Andreas Huyssen, *Op. Cit.*, 1986, p.183

576 Ihab Hassan, *Op. Cit.*, 1982 [1971], p.263

577 Segundo Huyssen, esta publicação representa o momento em que a esquerda começou a levar o pós-modernismo “a sério”. *Op. Cit.*, 1986, p.199 [nota]. *Postmodern Culture* reúne ainda textos de Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Graig Owens, Gregory L. Ulmer, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Edward W. Said.

livro será reeditado em 1985 com o nome *Postmodern Culture*. O tom antagónico e céptico é dado pela publicação do inevitável “Modernity – An Incomplete Project” (Habermas) e por “Towards a Critical Regionalism (Six Points for an Architecture of Resistance)” de Frampton. Embora Foster escreva que “todos os críticos, menos Habermas, têm em comum acreditar que o projecto da modernidade é agora profundamente problemático.”⁵⁷⁸ De modo análogo a argumentos veiculados sobre a capacidade autocrítica da arquitectura moderna, Foster afirma que na arte, o “projecto disciplinar” do modernismo, embora “rico”, veio a “rarefazer a cultura” daí ter surgido “um contra-projecto que tomou a forma de uma vanguarda anárquica (...) especialmente o dadaísmo e o surrealismo.”⁵⁷⁹ Nesse sentido, afirma que a “*revolta surrealista* regressa na arte pós-modernista”, no seio de um conjunto de alterações não só na “natureza da arte”, mas também no “objecto da crítica.”⁵⁸⁰

“Por reflexo da arquitectura pós-moderna”, afirma Foster, “o pós-modernismo é geralmente entendido como um regresso à *tradição*.”⁵⁸¹ Define, por isso, “um pós-modernismo que procura desconstruir o modernismo e resistir ao *status quo* e um pós-modernismo que repudia o primeiro para celebrar o segundo.”⁵⁸² Como outros autores, Foster divide o pós-modernismo em dois e fica com aquele de “resistência” como “contra-prática não só à cultura oficial do modernismo mas também à *falsa normatividade* do pós-modernismo reaccionário.”⁵⁸³

Ihab Hassan, depois de ter aplicado o termo na literatura em 1971, como já mencionámos, desenvolve, em “Toward a Concept of Postmodernism”, o que se chama um “tentativo esquema heurístico”⁵⁸⁴ do conceito. Fazendo a genealogia do uso da expressão na literatura, e caracterizando o “pop e o silêncio, a cultura de massas e a desconstrução, ou Superman e Godot”⁵⁸⁵ como aspectos dicotómicos do pós-modernismo, Hassan elabora dez “problemas conceptuais”⁵⁸⁶ que o definem e um quadro que esclarece

578 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, *Op. Cit.*, 1985, p.vii

579 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”. *Idem*, p.viii

580 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”. *Ibidem*.

581 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”. *Idem*, p.ix

582 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”. *Idem*, pp.ix-x

583 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”. *Idem*, p.x

584 Ihab Hassan, *Op. Cit.*, 1982 [1971], p.259. Hassan elabora uma lista extensa e alargada de nomes que associa ao pós-modernismo e onde inclui, entre outros nomes mais pacificamente ligados ao processo, Marcuse, Habermas, Barthes, Stockhausen, Beuys, Beckett. *Idem*, p.260

585 Ihab Hassan, *Idem*, p.261

586 Ihab Hassan, *Idem*, pp.263-266

Quadro comparativo Modernismo/Pós- modernismo
 Ihab Hassan
The Dismemberment of Orpheus, 1982, pp.267-268

Can we distinguish postmodernism further? Perhaps certain schematic differences from modernism will provide a start:



“diferenças esquemáticas” com o modernismo⁵⁸⁷ [ver imagem]. A análise da coluna do pós-modernismo permite-lhe concluir que as suas “tendências” centrais são a “indeterminação” – um “referente complexo” que inclui “ambiguidade, descontinuidade, heterodoxia, pluralismo, arbitrariedade, revolta, perversão, deformação”⁵⁸⁸ – e a “imanência” – “uma tendência intelectual evocada” por conceitos como “difusão, disseminação, pulsão, interacção, comunicação, interdependência.”⁵⁸⁹

“Mapping the Postmodern”, de Andreas Huyssen, estabelece uma cartografia do conceito desde os anos 60. À imagem de outros autores, Huyssen usa a arquitectura como “exemplo”, segundo uma lógica “afirmativa” do pós-modernismo: “é tentador desfazer este eclectismo histórico (...) como o equivalente cultural à nostalgia neo-conservadora (...) mas não expressa também uma insatisfação genuína e legítima com a modernidade?”⁵⁹⁰ Huyssen localiza as origens do pós-modernismo numa vanguarda americana dos anos 60, segundo “o eixo Duchamp-Cage-Warhol”⁵⁹¹, como vimos no

587 Ihab Hassan, *Idem*, pp.267-268

588 Ihab Hassan, *Idem*, pp.269

589 Ihab Hassan, *Idem*, p.270

590 Andreas Huyssen, *Op. Cit.*, 1986, p.185

591 Huyssen estabelece uma analogia entre a vanguarda Americana dos anos 60 e a vanguarda europeia

ensaio de Sylvia Harrison. O pós-modernismo americano dos anos 60 é simultaneamente “uma vanguarda americana e ao mesmo tempo o fim da vanguarda internacional.”⁵⁹² Na passagem para os anos 70, a pulsão neo-vanguardista dos anos 60 cai, com o fim da ideia de uma “*revolta futurista*”, a “comercialização” do rock, o entendimento da “televisão como poluição mais do que panaceia”, e as crescentes críticas à “contra-cultura”, à “New Left”, e ao movimento anti-guerra como “aberrações da História americana”. Escreve Huyssen: “era fácil perceber que os anos 60 tinham acabado.”⁵⁹³

No entendimento de Huyssen é só neste momento que emerge uma “genuína cultura pós-moderna e pós-vanguarda.”⁵⁹⁴ Nos anos 60, os estilos ainda se sucediam numa “sequência lógica”, e a discussão podia-se fazer nos “termos modernistas da arte *versus* anti-arte ou não-arte”. Nos anos 70, “estas distinções perdem crescentemente sentido”⁵⁹⁵ e é esta disseminação que assegura o estatuto errático do pós-modernismo.

Trazendo a questão para o plano político, Huyssen enquadra a equivalência que se estabeleceu, com o “esmorecimento dos anos 60”, entre pós-modernismo e neo-conservadorismo, descrevendo o contexto em que Habermas fez essa atribuição.⁵⁹⁶ Para concluir, com pertinência, que “dado o campo de forças estético do termo (...) nenhum neo-conservador sonharia hoje assumir o projecto neo-conservador como pós-moderno.”⁵⁹⁷

Huyssen deixa claro que não entende o pós-modernismo como “mais uma sequela do modernismo” ou como uma “última fase da interminável revolta do modernismo contra si próprio”. O pós-modernismo “levanta a questão da conservação e da tradição cultural (...) como um tema político e estético” actuando “num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e arte, em que os segundos termos não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros.”⁵⁹⁸ Ou seja, o pós-modernismo lida com um “quadro de tensão” que já não é resolvido ou compreensível a

dos anos 20/30: “o pós-modernismo dos anos 60 era caracterizado por uma imaginação temporal que demonstrava um poderoso sentido de futuro e de novas fronteiras (...), uma imaginação reminescente de movimentos continentais de vanguarda como o Dada e o surrealismo”. *Idem*, p. 191. “O pós-modernismo dos anos 60 tacteou a recaptura do *ethos* adversarial que estava presente na arte moderna na sua primeira fase” mas o seu “sucesso” fez com que rapidamente fosse integrado na “indústria da cultura”. *Idem*, p.193

592 Andreas Huyssen, *Idem*, p.195

593 Andreas Huyssen, *Idem*, p.196

594 Andreas Huyssen, *Idem*, p.195

595 Andreas Huyssen, *Idem*, p.196

596 Andreas Huyssen, *Idem*, pp.199-201

597 Andreas Huyssen, *Idem*, p.204

598 Andreas Huyssen, *Idem*, p.216

partir das dicotomias tradicionais, “progresso vs reacção, esquerda vs direita, presente vs passado, modernismo vs realismo, abstracção vs representação, vanguarda vs *Kitsch*.”⁵⁹⁹ Não se trata portanto de um processo cíclico de crise/superação, “mas de um novo tipo de crise *da* própria cultura modernista.”⁶⁰⁰ E respondendo a Habermas, conclui: “cresce o sentido que não vamos *completar* o projecto da modernidade (...) mas isso não nos faz cair necessariamente na irracionalidade e num frenesim apocalíptico.”⁶⁰¹ Essa falência de onde emerge o pós-modernismo não significa que o modernismo esteja “obsoleto”; pelo contrário, abre a possibilidade de o considerar a uma “nova luz.”⁶⁰² O pós-modernismo é ainda o quadro onde emergem as “problemáticas da alteridade”: “género e sexualidade”, “raça e classe”, “movimento das mulheres”, “questões da ecologia e ambiente”, reconhecimento e consciência de “outras culturas.”⁶⁰³ É neste sentido que vê a emergência de um “pós-modernismo de resistência”⁶⁰⁴ mas não em termos “negativos”, “à *la* Adorno”: porque “por muito preocupante que seja, a paisagem do pós-moderno envolve-nos”; é “o nosso problema e a nossa esperança.”⁶⁰⁵ É também com uma abordagem “afirmativa” que Linda Hutcheon propõe, em 1988, as “poéticas do pós-modernismo”, reconhecendo aquilo que chama a sua posição de “*inside-outsider*”, a sua “ambivalência.”⁶⁰⁶ Hutcheon encontra no pós-modernismo uma “curiosa mistura de cumplicidade e crítica”⁶⁰⁷, o que permite que leituras antagónicas possam fazer sentido e prosperar. Pode ser visto à direita como “relativista”, e à esquerda como “cúmplice do capital.”⁶⁰⁸ Por isso, “foi acusado de tudo, desde ser um reaccionarismo nostálgico até ser um radicalismo revolucionário.”⁶⁰⁹

No espaço do pós-modernismo, como vimos na leitura de Foster e Huyssen, coexistem várias dimensões antagónicas. Também Hutcheon fala de “duas escolas de pensamento”: uma que elege “um corte total com o modernismo”, e uma segunda que “entende o pós-

599 Andreas Huyssen, *Ibidem*.

600 Andreas Huyssen, *Idem*, p.217

601 Andreas Huyssen, *Ibidem*.

602 Andreas Huyssen, *Idem*, pp. 217-218

603 Cf. Andreas Huyssen, *Idem*, p.219-220

604 Andreas Huyssen, *Idem*, p.220

605 Andreas Huyssen, *Idem*, p.221

606 Linda Hutcheon, *Idem*, p.201

607 Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988, p.201

608 Segundo Hutcheon, “a resposta da Esquerda percorreu todo o campo desde a aprovação do seu potencial radical até à condenação total da sua cumplicidade com a cultura capitalista”. *Idem*, p.210

609 Linda Hutcheon, *Ibidem*.

moderno como uma extensão e intensificação de certas características do modernismo.”⁶¹⁰ Na linha do pensamento de Huyssen, Hutcheon afirma que o carácter experimental e exploratório dos anos 60, na política, na sociedade e na arte, “contribuiu para a *crise de legitimação* que Lyotard e Habermas vêem (diferentemente) como parte da condição pós-moderna.”⁶¹¹ Nesse sentido, afirma que para compreender a “ambivalência política” do pós-modernismo é importante perceber que os anos 60 são “os anos de formação da maior parte dos pensadores e artistas pós-modernos.”⁶¹² “O questionamento da autoridade”, que considera uma parte integrante do pós-modernismo, “é obviamente resultado do *ethos* dos anos 60.”⁶¹³

Diríamos por isso, que o pós-modernismo resulta do idealismo e da sua derrota que os “anos 60” fixaram, particularmente corporizados pelo “Maio de 68”⁶¹⁴. Isto é, integra as *poéticas* da contestação e as *poéticas* do realismo, em simultâneo, de acordo com um cepticismo lúdico que lhe permite, no entanto, ser “afirmativo”. As perguntas vêm já com a dificuldade (ou a impossibilidade) da resposta, o idealismo com a sua praticabilidade limitada; o que cria um sentido circular e espacial que leva à declaração de vários fins (da arte, da história, da cidade). É esta conclusão imaterial (embora escultórica) e a sua vocação transgressora *sixties* (menos o idealismo) que lhe permite ocupar o vazio criado pelo “fim das meta-narrativas”. As *poéticas* do pós-modernismo, por reflexo dos anos 60, entendem que o posicionamento “anti-sistema” é capaz de ser absorvido, como outro qualquer. Por isso, como afirma Hutcheon, define-se numa “teoria e arte que reconhecem a sua implicação naquilo que contestam: (...) o humanismo liberal e a cultura de massas capitalista.”⁶¹⁵ Daí o seu estatuto anti-heróico, e a sua vocação irónica: “uma das lições da duplicidade do pós-modernismo é que não se pode sair daquilo que se contesta, que se está sempre implicado naquilo *escolhemos* desafiar.”⁶¹⁶

610 Linda Hutcheon, *Idem*, pp.49-50. Neste quadro dicotómico e especular acrescenta-se ainda a contribuição de Perry Andersen que se refere a um pós-modernismo “citra” – “nas tendências que, rompendo com o modernismo avançado, tenderam a restaurar o ornamental e o mais facilmente disponível”; e um pós-modernismo “ultra”, “como aquelas que foram além do modernismo.” Perry Anderson, *Op. Cit.*, 1998, p.136

611 Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, 1988, p.8

612 Linda Hutcheon, *Idem*, p.201

613 Linda Hutcheon, *Idem*, p.202. “O pós-moderno é irónico, distanciado; não é nostálgico – mesmo em relação aos anos 60.” *Idem*, p.203

614 Como escreve Jean Baudrillard, no “Maio de 68”, “a própria revolução, a ideia de revolução, implode ela também e esta implosão tem consequências mais sérias que a própria revolução.” Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991 [1981], p.96. Cf. Peter Starr. *Logics of Failed Revolt – French Theory After May ’68*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

615 Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, 1988, p.222

616 Linda Hutcheon, *Idem*, p. 223. Ou ainda: “O pós-modernismo desafia as ideias preconcebidas mas reconhece o poder dessas ideias e está disposto a explorar esse poder.” *Idem*, p.209. E também: “o pós-

A arquitectura é uma referência útil, também para Hutcheon⁶¹⁷, em particular, no desenvolvimento de uma das “poéticas” do seu pós-modernismo: o conceito de “paródia” sobre o qual elabora uma “teoria.”⁶¹⁸ Hutcheon contesta a tese de Jameson – de substituição da “paródia” pelo “pastiche” – afirmando que “não há nada de arbitrário” na “evocação paródica” do passado de “arquitectos como Charles Moore ou Ricardo Bofill.”⁶¹⁹ A “paródia” é, segundo Hutcheon, a “repetição com uma distância crítica que permite uma sinalização irónica da diferença no coração da semelhança.”⁶²⁰ O regresso ao passado da arquitectura pós-moderna é tido como contendo essa sinalização, um “novo *twist*”⁶²¹ face a anteriores revivalismos. Para Hutcheon, “este tipo de paródia (...) decreta paradoxalmente tanto a mudança como a continuação cultural”⁶²² e é por isso central nas *poéticas* do pós-modernismo. A sua abordagem distancia-se da crítica que associa o pós-modernismo à “falta de seriedade”, a uma “expressão” do tardo capitalismo e “não à sua contestação”, ignorando “que a paródia e a ironia têm sido usadas como potentes (e muito sérias) armas políticas.”⁶²³

Depois do modelo “crítico” de Habermas/Lyotard/Jameson, temo-nos referido às leituras “afirmativas” de Hassan/Huyssen/Hutcheon. Mas há ainda uma terceira via – aquela que sublinha o “fim” ou anuncia a “morte” que se segue. Como escreve Jameson: “a pós-modernidade tem sido caracterizada como o fim de alguma coisa”⁶²⁴; ou Hebdige: “O discurso do pós-modernismo é fatal e fatalista: em todo o lado aparece a palavra *morte* para nos engolir: *morte do sujeito, morte do autor, morte da arte, morte da razão, fim da história.*”⁶²⁵

Na cartografia do pós-modernismo este espaço negativo e até apocalíptico é particularmente ocupado por Jean Baudrillard, marxista e depois crítico do marxismo⁶²⁶,

modernismo pode ser, como muitos afirmam a expressão de uma cultura em crise mas não é em si mesmo uma ruptura revolucionária. É demasiado contraditório, está demasiado voluntariamente comprometido com aquilo que desafia.” *Idem*, p.230

617 Cf. Linda Hutcheon, *Idem*, p.ix; p. 22; p.36

618 Cf. Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70,1989 [1985]

619 Cf. Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, 1988, p.27

620 Linda Hutcheon, *Idem*, p.26

621 Linda Hutcheon, *Ibidem*.

622 Linda Hutcheon, *Ibidem*.

623 Linda Hutcheon, *Idem*, p.210. Segundo afirma Hutcheon: “como toda a paródia, esta arquitectura pós-moderna pode ser vista como conservadora e nostálgica (como tem sido feito por muitos), mas também pode ser vista como revitalizadora e revolucionária nas suas ironias e crítica implícita da sua cultura.” *Idem*, p.204

624 Fredric Jameson, “Transformations of the Image in Postmodernity”. *Op. Cit.*, 1998, p.93

625 Dick Hebdige, *Op. Cit.*, 2002 [1989], p.210

626 Cf. Richard J. Lane, “Reworking Marxism”. *Jean Baudrillard*. London and New York: Routledge, 2000,

sociólogo e esteta. Como se o “No Future” do Punk se transformasse numa teoria sociológica. Baudrillard não é tanto um teórico do pós-modernismo, mas um teórico pós-modernista.⁶²⁷ Como escreve Hebdige, Baudrillard cria uma “cosmologia extravagante, por reflexo da *ficção científica* – um sistema construído na escatologia do desperdício.”⁶²⁸ Baudrillard é um sociólogo com um projecto estético – a efabulação de um mundo distópico, gerido por simulacros, “decadente”⁶²⁹ – o que é, em si mesmo, uma metodologia pós-modernista. Como afirma Patricia Waugh, o pós-modernismo “é uma disposição ou estilo de pensamento que privilegia uma abordagem pela estética em vez da lógica ou do método.”⁶³⁰

Com Baudrillard, a “espacialidade” do pós-modernismo ganha os extremos. De um lado, o tradicionalismo exacerbado que é representado pela arquitectura de Leon Krier; do outro, o niilismo assumido de Baudrillard. O diálogo mantido entre Krier e Eisenman é, aliás, um exemplo dessa espacialidade até aos extremos.⁶³¹ Diríamos que as três abordagens que identificámos no plano teórico são também notórias na arquitectura: a leitura “crítica”, em Tafuri e Frampton; a leitura “afirmativa”, em Jencks e Portoghesi; a leitura “negativa”, “niilista”, ou “pós-humanista”, em Eisenman e Bernard Tschumi. Podemos no entanto concluir que estes sistemas são dependentes: as teses de Baudrillard em *Simulacros e Simulação* (1981) estão longe da posição “afirmativa” da arquitectura pós-modernista mas criam condições para o pluralismo das ficções, erupção de metáforas e “jogos de linguagem” que esta privilegia. Como pergunta Waugh: “se tudo é ficção, como é que se pode dizer que uma ficção é melhor que outra, ou que um certo rumo é mais ético do que outro alternativo?”⁶³²

No centro do discurso de Baudrillard está o conceito de “hiper-real”: “Hoje a abstracção já não é a do mapa (...). A simulação já não é a simulação de um território (...). É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.”⁶³³ Uma sociedade dos “simulacros” e da “simulação”, em estado terminal dominada por uma “hiper-realidade” que não tem parentesco no “real”, é localizada por Baudrillard na

pp.65-82

627 Cf. Richard J. Lane, “Reworking Marxism”. *Idem*, p.1

628 Dick Hebdige, *Op. Cit.*, 2002 [1989], p.209

629 Escreve Hebdige: “*Acusar Baudrillard de decadência é não perceber o essencial. (...) Decadente é simplesmente o que o pós-modernismo é.*” *Idem*, p.209

630 Patricia Waugh, *Op. Cit.*, 1993 [1992], p.7

631 Cf. Peter Eisenman, Leon Krier, *Op. Cit.*, 2004

632 Patricia Waugh, *Op. Cit.*, 1993 [1992], p.9

633 Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1991 [1981], p.8

América. Em *Apocalypse Now* não há “nenhum distanciamento real, nenhum sentido crítico, nenhuma *tomada de consciência* em relação à guerra.”⁶³⁴ “Hiper-realidade” que é alimentada pelos *media*: “cada vez mais informação cada vez menos sentido”⁶³⁵; e contaminada pela publicidade como um vírus: “absorção de todos os modos de expressão virtuais no da publicidade.”⁶³⁶

A “hiper-realidade”, um estado onde a relação entre o “signo” e a “realidade” está dissolvida numa rede de “simulacros” é particularmente representada pela Disneylândia, “modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos.”⁶³⁷ No mundo “hiper-real”, a infantilidade é uma tática: a Disneylândia pretende “fazer crer que os adultos estão noutra parte, no mundo *real*” e “esconder que a verdadeira infantilidade está em toda a parte.”⁶³⁸ Em Las Vegas, Baudrillard lê uma espécie de morte em oposição a apologia “infantil” de Venturi: “a publicidade não é o que alegra ou decora as paredes, ela é o que apaga as paredes, apaga as ruas, as fachadas e toda a arquitectura, apaga todo o suporte e toda a profundidade, e que é esta liquidação (...) que nos mergulha nesta euforia estupefacta, hiper-real (...) é que é a forma vazia e sem apelo da sedução.”⁶³⁹

Definindo-se como “niilista”, isto é, “obcecado pelo modo de desaparecimento, e já não pelo modo de produção”⁶⁴⁰, Baudrillard entende a modernidade como um “processo de destruição das aparências (...) em benefício do sentido”, e a pós-modernidade como um “imenso processo de destruição do sentido, igual à destruição anterior das aparências.”⁶⁴¹ Destruição do sentido e “êxtase da comunicação”: “não fazemos mais parte do drama da alienação; vivemos no êxtase da comunicação. E este êxtase é obscuro.”⁶⁴² Ou, ainda, a “produção da cultura” como acelerador do “desaparecimento da arte”: “o *estado xerox*

634 Jean Baudrillard, *Idem*, p.78

635 Jean Baudrillard, *Idem*, p.103

636 Jean Baudrillard, *Idem*, p.113

637 Jean Baudrillard, *Idem*, p.20

638 Jean Baudrillard, *Idem*, p.21

639 Jean Baudrillard, *Idem*, p.119

640 Jean Baudrillard, *Idem*, p.198. A propósito de ser “niilista” Baudrillard escreve: “A cena dialéctica, a cena crítica estão vazias. Já não há cena. E não há terapia do sentido ou terapia pelo sentido”; o próprio niilismo “é impossível, pois é uma teoria desesperada mas determinada, um imaginário do fim.” *Idem*, p.197.

641 Jean Baudrillard, *Ibidem*.

642 Jean Baudrillard, “Ecstasy of communication”. *Op. Cit.*, 1985 [*The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983], p.130. A arquitectura também é vista como substituída pela publicidade: “Já não limitada à sua linguagem tradicional, a publicidade organiza a arquitectura e a realização de super objectos como Beauborg e o Forum des Halles, e projectos futuros (como o Parc de La Villette) que são monumentos (ou anti-monumentos) à publicidade” enquanto “demonstração antecipada da operação de cultura, bens de consumo, movimentos de massa e fluxo social.” *Idem*, pp.129-130

da cultura (...) corresponde a um grau zero da arte,⁶⁴³ onde Charles Baudelaire e Andy Warhol⁶⁴⁴ seriam respectivamente o profeta e o messias do Apocalipse.

Em Warhol vemos particularmente uma figura apocalíptica: “*I like boring things*”; “*department stores are kind of like museums*”; “*I don’t know where the artificial stops and the real starts.*”⁶⁴⁵ Como diz Baudrillard: “Warhol foi quem levou mais longe a abolição do sujeito da arte, do artista, ao retirar-se do acto criativo (...). Não pertence a nenhuma vanguarda ou utopia. Ajustou as suas contas com a utopia porque ao contrário de outros artistas (...) entrou directamente no coração da utopia, no coração de lado nenhum.”⁶⁴⁶

E ainda, pergunta Baudrillard: “depois da orgia”, “o que vais fazer depois da orgia?”⁶⁴⁷ Resposta: “perpétua reversibilidade.”⁶⁴⁸

No pós-modernismo coexiste o “infantil” na abordagem “afirmativa”; e o fim e a morte, no espectro “negativo”. Meia-idade é o que o pós-modernismo não é. (Perguntar durante a orgia: “o que vais fazer depois da orgia?”).

643 Jean Baudrillard, “Beyond the vanishing point of art”. Paul Taylor (Ed.) *Op. Cit.*, 1989, p.173

644 Baudrillard traça a ligação entre o conceito de Baudelaire de obra de arte como “mercadoria absoluta” e a tentativa radical de Warhol de se transformar numa “máquina”, “mais máquina que uma máquina”, “levando ao limite os rituais de desaparecimento da arte.” *Idem*, p.178

645 Kristine Stiles and Peter Selz (Ed.), *Op. Cit.*, 1996, pp.340-346

646 Jean Baudrillard, “Starting From Andy Warhol” [1990]. *The Conspiracy of Art*. New York: Semiotext(e), 2005, p.44

647 Jean Baudrillard, “Beyond the vanishing point of art”. Paul Taylor (Ed.), *Op. Cit.*, 1989, p.189.

Baudrillard refere-se à “orgia” como o “explosivo movimento de modernidade, com os seus vários tipos de libertação – libertação política, libertação sexual, libertação das forças produtivas e destrutivas, libertação da mulher, libertação das crianças, de libertação de desejos inconscientes, libertação da arte – a assunção de todos os modelos de representação, de todos os modelos de anti-representação.” *Idem*, p.182

648 Jean Baudrillard, “Beyond the vanishing point of art”. Paul Taylor (Ed.), *Idem*, p.189

Capítulo III

Tigres de Papel.

Pós-modernismo / Itinerários

3.1

Pós-modernidade na arquitectura Portuguesa

3.1.1

Do *duck* de Venturi para o *pato bravo* de Manuel Vicente

Na passagem de Kahn para Venturi há uma alteração significativa da cultura arquitectónica, como vimos no capítulo anterior. É possível transpor essa mudança de paradigma, no contexto português, para o diálogo entre Raul Hestnes Ferreira e Manuel Vicente. A geo-cultura da arquitectura portuguesa é alargada, em qualquer dos casos. Seguindo Kahn, a obra de Hestnes investe no *tempo longo* e é fiel a uma *ética* da construção. Para Manuel Vicente, esta questão perde importância e o tempo que lhe interessa é o do quotidiano.¹ Vicent Scully escreve que a Europa é influenciada pela “imobilidade, silêncio, carácter essencial e emanante” dos edifícios de Kahn; na América “as novas formas de Kahn transformaram-se em sugestões para gestos activos”², como será evidente com Venturi. Nesse sentido, diríamos que Hestnes representa a influência de Kahn na Europa, e Manuel Vicente a influência de Kahn na América.

No 1º capítulo demos já conta do percurso de Hestnes. Depois de regressar da América, nas obras dos anos 70 e 80, segue a filiação *kahniana* a que acrescenta uma componente gráfica, “arabesca”³, que textura as matrizes geométricas de onde parte. Mesmo que involuntariamente, esse mecanismo aproxima-o do pós-modernismo, onde decoração significa *comunicação*. Nas abóbadas em tijolo feitas por artesãos alentejanos, a Casa da Cultura de Beja (1975-1985) celebra a operatividade de uma construção ancestral num espaço moderno; mas é também um projecto *gráfico*, intensamente *desenhado*.⁴ O

1 “Parece que Palladio lamentava que os palácios de Vicenza fossem de estuque e não de mármore. Eu não lamento. Não me interessa nada essa questão. Tanto me faz. O que eu procuro é um ponto de ruptura poética de cada material, seja ele qual for. Na minha casa em Macau há um hall de contraplacado; um dia foi pintado de um encarnado côr de vinho. Saiu a criada da cozinha e disse assim: *Eh!, parece um Palácio!*”, Manuel Vicente, “Manuel Vicente: desvendar uma segunda vida das coisas”, Entrevista a Manuel Vicente por João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, *Expresso Revista*, 5 Março 1988, p. 59R

2 Vicent Scully, “How things got to be the way they are now”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80*. London: Academy Editions, 1980, p.16

3 Cf. Willy Serneels, “Convite a uma descoberta”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, p.53

4 O projecto Gourna New Town de Hassan Fathy, Egipto (1945-1947) é a referência explícita da Casa de Juventude de Beja. Cf. *AD – Architectural Design*, “Post-Modern History”, volume 48, nº 1, 1978, pp. 20-21



pátio da Unidade Residencial João Barbeiro (Beja, 1978-1984) remete para o espaço “infinito” do pátio do Salk Institute (1959-1965) de Kahn, mas é contaminado por um grafismo e um uso da cor que o aproxima de uma lógica “popular”.⁵ Nestas duas obras, em particular, o tempo longo das experiências eruditas move-se com o tempo longo da arquitectura vernacular. Este *deslizamento* face à arquitectura moderna é notado na discussão que se abre em Lisboa, nos anos 80. Em 1984 é publicada uma *Arquitectura*⁶ dedicada ao seu trabalho e em 1986, num contexto de afirmação do pós-modernismo, a sua obra é considerada uma das cinco *Tendências da Arquitectura Portuguesa*.⁷ Como já afirmámos, Hestnes mantém-se, no entanto, firmemente pré-Venturi. O *tempo longo* de Kahn é cronologicamente curto e rapidamente substituído pela cultura da *imagem*, que Hestnes recusa⁸, embora, de algum modo, satisfaça. O *populismo*, os jogos de linguagens e as tácticas de assédio do quotidiano que se formulam, através de Venturi, são estranhas à abordagem de Hestnes. Já na *Arquitectura* de 1984, isso é claro: “Embora o factor construtivo seja hoje minimizado, senão considerado supérfluo, para uma certa visão arquitectónica mais radicada cenograficamente, em nosso entender a essência da arquitectura deverá dispor, de forma subjacente, esse vector.”⁹

5 Cf. Salette Tavares, “Do esmeraldo”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, p.38

6 *Arquitectura* nº152, Maio-Junho 1984, pp.34-69

7 Cf. AAVV, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989. Embora surja neste quadro, Hestnes distancia-se do pós-modernismo: “[como o Kahn] também nunca recusei a Arquitectura moderna, e sem saber da vossa posição no Porto, escrevi ao Michel Toussaint e também não participei na exposição do Pós-Modernismo.” Raul Hestnes Ferreira, “Conversa com Raul Hestnes Ferreira”, Alexandre Alves Costa, com Adelino Gonçalves e Nuno Correia. Raul Hestnes Ferreira, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, p.280

8 “O pós-moderno tem uma conotação de busca de imagens pelo lado mais fácil, mais publicitário, como o Venturi, por exemplo. Nunca gostei muito do Venturi, francamente. O Venturi procura a imagem. Ele vai buscar temas clássicos, também, mas é a através das imagens que se exprime. (...) Não é isso que me atrai. O que me interessa é a questão da tradição na construção”. Raul Hestnes Ferreira, *Idem*, pp.276-277. Como escreve Paulo Varela Gomes, Hestnes é “continuadamente um arquitecto dos anos 50-60 trabalhando nos anos 70, 80, 80 e 2000”. Paulo Varela Gomes, “A tradição do novo”, Raul Hestnes Ferreira, *Idem*, 2002, p.5

9 Raul Hestnes Ferreira, “Introdução”, *Arquitectura*, nº152, *Op. Cit.*, 1984, p.35

Manuel Vicente
O exercício da cidade, 1979, pp.23 e 24
(catálogo da exposição)



Como fica patente, já em 1974, no diálogo com Hestnes a propósito da Casa de Queijas¹⁰, Manuel Vicente, pelo contrário, não só integra como hiperboliza o discurso *venturiano*: “Houve o esforço consciente de integrar este edificio na desordem envolvente. Os fios telefónicos e as cordas da roupa convertem-se num elemento constituinte do edificio (...). Começamos com Venturi a falar da casa de Long Beach, um possível discurso de palavras vulgares.”¹¹ Ao longo da conversa, Manuel Vicente apropria-se expansivamente do discurso de Venturi: em questão está o “bom gosto” que nos “leva a estabelecer um fosso entre nós, e o que se passa à nossa volta”¹²; “é aí que entra o grande mérito do Venturi, pois é ele que fala dessa linguagem que (...) é a linguagem mais dinâmica, mais real e mais forte, por ser a linguagem dos objectos comuns e definir um vocabulário.”¹³ Faz, dir-se-ia, uma tradução para português das propostas de Venturi entre *Complexity* e *Learning*: “perante a saneta de veludo e a lanterna de ferro forjado, vamos ficar toda a vida a chorar, ou vamos tentar dar uma volta?”¹⁴

Colocando a importância de Venturi no plano das ideias¹⁵, Hestnes ressalva a sua disponibilidade: “há uma posição nele que me agrada, que é reconhecer uma cultura

10 Manuel Vicente, Raul Hestnes Ferreira, Vicente Bravo, “Conversa à roda de uma casa”, *Arquitectura*, nº 129, Abril 1974, pp.36-41

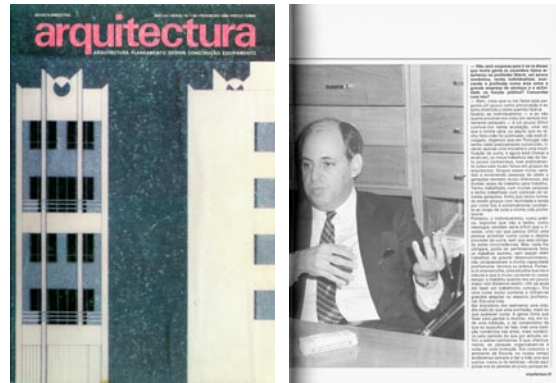
11 Manuel Vicente, *Idem*, p.36

12 Manuel Vicente, *Idem*, p.37

13 Manuel Vicente interpela Hestnes num plano que se assumirá como pós-modernista, fazendo a apologia de uma dimensão pública e abertamente comunicativa para a arquitectura: “como reagirias se eu dissesse que se tratava de uma obra de fachada?” O sistema interior “interessa a um número reduzido de pessoas”, o sistema exterior “pela sua dimensão pública interessa a mais gente.” Usa ainda um argumento “social” a favor de uma arquitectura exposta e pública: “ao abordar o desenho arquitectónico há que optar em privilegiar o particularismo do pequeno mundo ou a função pública e social do objecto arquitectónico?” Manuel Vicente, *Idem*, p.39

14 Ou ainda: “Se na ligação com um certo tipo de cliente um gajo consegue descobrir o *twist* que consegue recuperar, por exemplo, a fórmica a imitar a madeira que tanto nos repugna e recuperá-la para uma significação diferente da do cliente, tal como a arte pop recuperou a lata do tomate...” Manuel Vicente, *Idem*, p.40

15 “Eu tenho a impressão que essa posição do Venturi, por exemplo, é mais sugestiva teoricamente do que na prática. (...) Para já são apenas ideias, o Venturi, pá, é um maneirista.” Hestnes Ferreira, *Idem*, p.37



e dizer: vamos partir dessas cultura, (...) vamos reconhecer Las Vegas (...), as auto-estradas com as bombas de gasolina e os *hot-dogs*.”¹⁶ Para lá das reservas de Hestnes, Manuel Vicente conclui a descrição da Casa de Queijas em termos inequivocamente *venturianos*: “esta fachada é igual a outra, mas afinal não é (...), essa ambiguidade, essa contradição que quanto a mim enriquece o objecto.”¹⁷

Em 1979, a exposição de Manuel Vicente, *O exercício da Cidade*,¹⁸ revela o mais *venturiano* dos arquitectos portugueses. Isso mesmo é tornado claro, logo no preâmbulo do catálogo: “E todavia, no confronto com o ordinário/corrente, na decisão de o tentar manipular como vocabulário de um outro discurso, no esforço de “(...) *transformar em algo de que se goste, aquilo de que se não gosta*”, existiria, continuando a parafrasear Denise Scott Brown, “*uma grande potencialidade criativa*.”¹⁹ Em 1980, o programa de Macau é assumido nos mesmos termos: “fui para Macau muito fascinado; porque eu dizia muitas vezes em Lisboa: adorava ter um *pato bravo*, trabalhar no ordinário, no grosseiro, no vulgar, no corrente, no banal, e ainda aí, entrar e dizer, como a criatura que eu estimo muito, Denise Scott Brown: *está quase bem*. E de facto, não tem nada que saber.”²⁰ Ou ainda, indo às fontes: “Uma das coisas que influenciou o meu pensamento foi a *famosa pintura da lata de sopa de Andy Warhol*. Há um forte esforço criativo *em fazer algo de que se gosta a partir de algo que não se gosta*. Em Macau, há muitos materiais de que não gosto (...). O processo de construir com estes materiais transforma-se em algo quase religioso.”²¹

16 Hestnes Ferreira, *Idem*, p.36

17 Manuel Vicente, *Idem*, p.41

18 Cf. *O Exercício da Cidade (Arquitectura em Macau em 1976/79)*, Ar.co Outubro 1979. Trata-se de uma exposição individual, então uma iniciativa invulgar, com trabalho realizado em Macau, entre 1976 e 1979.

19 Manuel Vicente, “Preâmbulo”, *Idem*, p.5

20 Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente”, por Carlos Duarte e J. Manuel Fernandes, *Arquitectura* nº136, Fevereiro 1980, p.43

21 Manuel Vicente, “Interview” [*Dialogue*, nº030, Taiwan, 1999, pp. 70-73], Eric K C Lye, *Manuel Vicente*,

Manuel Vicente
...Prender todo o tempo ocupando o espaço, 1989 (capa)
(catálogo da exposição)



Todos os pontos essenciais de um itinerário pós-modernista são cobertos por Manuel Vicente: a ruptura com as derivas científicas em favor de uma abordagem artística, empírica e lúdica²² sintetizada no interesse renovado pelas Belas Artes – “toda a problemática *Beaux Arts* é de facto de uma extraordinária modernidade”²³; a assunção da cultura pop – coisas “insignificantes” são coisas “que não estão significadas” ou “não há *bom gosto* nem mau gosto; há gosto. (...) Não há nada que seja impossível de fazer significar em termos poéticos;”²⁴ e a aceitação desafiante da *cumplicidade com o mercado* – “a confrontação de qualquer artista com o *mercado*, contém as virtualidades necessárias para ser um caminho de virtude...”²⁵

Entre a exposição de 1979 e uma segunda patente em 1989 – “Prender todo o tempo ocupando o espaço”²⁶ –, Manuel Vicente desenvolve um discurso e uma prática abertamente pós-modernistas, de génese *venturiana* mas aclimatado e personalizado. A primeira obra que constrói em Macau, o Orfanato Helen Liang (1964), é “regionalista” (embora não se refira a Macau...). Nos anos 70, evolui no sentido de uma abordagem pós-modernista, a tempo inteiro: no método – a *colagem*, a *réplica*, a *ampliação*; nos efeitos – o uso do *lettering*, da cor e de uma saturação da geometria; e nos objectivos

Caressing Trivia. Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp.17-18

22 “Sou do tempo (...) em que os arquitectos viviam perfeitamente martirizados por não serem sociólogos. *Que horror não sabemos nada das pessoas para quem estamos a projectar! Impomos-lhes as nossas fantasias de uma forma cruel* (...). Sou ainda do tempo em que se foram acumulando os complexos: ele era a antropologia, a linguística, ele era finalmente a ecologia, ela era tanta coisa... Eu penso que nós só deveríamos ter penas de uma coisa, era de não sermos arquitectos.” Manuel Vicente, “Entrevista a Manuel Vicente”, por Carlos Duarte e J. Manuel Fernandes, *Arquitectura* nº136, Fevereiro 1980, p.39

23 Manuel Vicente, *Idem*, p.42 “Quando eu falo de reflexão *Beaux Arts*, penso que em Espanha devem estar furiosamente todos a apontar para isso; na América sei que sim, o Eisenman no Instituto dos Estudos Urbanos e Arquitectónicos; o Rossi há que tempos (...) não teve vergonha de o dizer.” *Ibidem*.

24 Manuel Vicente, “Entrevista”, por Manuel Graça Dias, *Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias*, Coimbra: D.G.A.A.C, Maio de 1991, p.279

25 Manuel Vicente, *Ibidem*.

26 Cf. ...*Prender todo o tempo ocupando o espaço*, EMI, Valentim de Carvalho, Outubro 1989. Cf. João Vieira Caldas, “Prender o tempo ocupando o espaço”, *Expresso Revista*, 14 Outubro 1989, pp.78-79R

Bar Metro e Meio, Manuel Vicente, Lisboa, 1973/74
[Fotografia de Jorge Figueira, 2007]



– um espaço denso, labiríntico, eletrizado.²⁷ Macau é um território disponível para esta jornada. Como afirma, a sua abordagem nada tem de “culturalista”, não se motiva no exótico ou na investigação vernacular²⁸ (o que seria, aliás, improdutivo). Carregando na sensibilidade pop, Manuel Vicente investe nos “insignificantes” do território, a partir das variações que se abrem na cultura arquitectónica. Seguindo a habitual parcimónia teórica da arquitectura portuguesa, a afinidade com Venturi é intermediada, por exemplo no bairro Fai Chi Kei (1978-1982), com referências a Aldo Rossi. Um recorrente uso de grelhas geométricas, com base no quadrado, formula a ordem que escapará sempre. Não se tratam de “traçados reguladores” mas dispositivos físicos que garantem a futura e previsível ruína dos edifícios. Ou que, num uso hiperbólico, produzem o efeito contrário da *ordem*: no Arquivo Histórico (1988), a grelha quadrangular é utilizada como um vírus em propagação, criando um espaço labiríntico, saturado, translúcido. Noutro plano, é na obra de Manuel Vicente que encontramos as mais explícitas experiências no uso do *lettering* e do sinal gráfico como dispositivo arquitectónico, segundo a matriz *venturiana*. Esta abordagem é patente no Bar Metro e Meio (Lisboa, 1973-1974, com Gastão da Cunha), onde a fachada é “assumida como elemento comunicante, cartaz ou anúncio do próprio nome do estabelecimento, que contraditoriamente não menciona nem

27 Cf. Manuel Graça Dias, “Colagem de suspeições”, *Architècti*, 4, Abril 1990, pp.65-71. Cf. Torres da Barra (1976-1987), Casa das Ondas (1976-1980), Chunambeiro (1978-1980), Fai Chi Kei (1978-1982), A Viúva (1978-1982), Instalações da TDM (1986), Conjunto Horta e Costa (1991-1995), Quartel dos Bombeiros da Areia Preta (1992-1996), WTC (1995)

28 “Sempre disse a toda a gente que fui para Macau porque tinha trabalho, não porque estivesse fascinado pela China, nem pelo Oriente (...) – seria pois, a última das minhas intenções chegar a Macau e tentar integrar-me na cultura”. Manuel Vicente, “Entrevista”, por Manuel Graça Dias, *Via Latina, Op. Cit.*, 1991, p.280. Como afirma Eric Lye: “Escolheu ficar nas colónias portuguesas onde se sentia psicológica e culturalmente confortável. (...) As suas estruturas são a corporização de sonhos. Teceu-as para o tecido de Macau, que dava a possibilidade para um desenho aberto. Os seus edifícios integram memórias e, ao mesmo tempo, as difíceis dinâmicas do futuro”, Eric K C Lye, “Prologue”, *Op. Cit.*, 2006, p.11. Cf. ainda Maria Trigos: “MV parece ter ficado imune à arquitectura chinesa (...) Assim como não impôs *portuguesismos* (...) não se interessa pelos *chinesismos*”. Maria Trigos, “Manuel Vicente and Macau” [1999], Eric K C Lye, *Idem*, p.34



significa”²⁹, e será aprofundada, noutra escala, nos edifícios da TDM (Macau, iniciados em 1964, referimo-nos principalmente ao edifício administrativo que corresponde à 3ª fase, 1986) e no WTC (Macau, 1985-1988).

A intervenção na Casa dos Bicos, feita com Daniel Santa-Rita, em 1983, é uma transposição directa da teoria e da prática de Macau para um edifício patrimonial em Portugal o que, à partida, garantia a controvérsia que de facto se gerou.³⁰ Não seguindo a lógica *verista* da Carta de Veneza nem nenhuma reserva patrimonialista, a intervenção ocupa um intervalo particular que, como é notado, não agrada a (quase) ninguém.³¹ Ao ocupar esse espaço de imprecisão é radicalmente pós-moderna: troca o argumento da autenticidade, segundo uma moral conservadora ou moderna, por um refinado jogo de espelhos. A “fachada dos bicos” é continuada pela “coleção de elementos tipológicos afins”, numa “*Collage Ideal* do nosso quinhentos, ponto de encontro de uma certa memória da *idade do ouro*, feito objecto de fruição pública e quotidiana.”³² À semelhança da escada da Biblioteca Laurenziana (Florença, iniciada em 1524) de Miguel Ângelo

29 Gastão Cunha e Manuel Vicente, “Bar Metro e Meio”, *Arquitectura*, nº130, Maio 1974, p.33

30 Cf. José Tudella, “A Casa dos Bicos travestida – ou pervertida?”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 3/9 Janeiro de 1984, p.23; A. Sérgio Pessoa, “A saga da Casa dos Bicos”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 13/19 Dezembro de 1983, p.21; José Manuel Fernandes, “A casa dos bicos ‘travesti’”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 19 Novembro/5 Dezembro de 1983, p.27; Manuel Lacerda e Tomás D’ Eça Leal, “5 Projectos 5 (...)”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 19/20, Julho/Agosto, 1983, pp.7-14; Vasco Câmara Pestana, “A Casa dos Bicos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.11-12; Manuel Graça Dias, “XVIII Eas posições modernas”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.14-15; João Paciência, “Notas à margem de três projectos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.16-17. Cf. ainda: XVII Exposição europeia de Arte, Ciência e Cultura na *Arquitectura* nº151, 1983, pp.66-90

31 Como escreve Paulo Varela Gomes, “o projecto só foi avante graças à persistência e ao *lobbying* dos autores. Na verdade, ninguém mais gostou verdadeiramente da solução. A chamada opinião pública aceitou-a por puro medo de ser chamada provinciana e porque as questões de património ainda não se tinham tornado o campo de batalha de receios e excomunhões que viriam a ser nos anos seguintes. A comunidade arquitectónica teve que engolir porque ninguém já tinha certezas e ninguém foi capaz (ou quis) argumentar contra o voluntarismo de Manuel Vicente.” Paulo Varela Gomes, “Arquitectura, os Últimos Vinte e Cinco Anos”. Paulo Pereira (dir.). *História da Arte Portuguesa*. III Volume, Lisboa: Circulo de Leitores, 1995, p.571

32 José Santa-Rita, Manuel Vicente, “Fachada Sul”, *Arquitectura*, nº151,1983, p.68

“Casa dos Bicos”, António Marques Miguel
Arquitectura, 151, 1983, pp.66 e 67



– que Venturi comenta em *Complexity and Contradiction in Architecture*³³ –, o interior é tomado por uma escadaria que transborda no espaço do edifício. Um “grande lance ascendente”³⁴ que cruza as artes, objecto e cenário, pintura e arquitectura: “A escada é um facto forte. Deliberadamente excessivo (...), celebrando outros excessos em que a componente surreal da poética peninsular tem sido sempre fértil.”³⁵ A fachada norte, pelo contrário, joga numa imagem de efemeridade.³⁶ E o desenho das molduras das janelas, na fachada levantada, é feito por António Marques Miguel, em evocação livre do *manuelino*³⁷, *acrescentando* ao edifício ainda outra camada ficcional.

Cada tema da Casa dos Bicos é pós-modernista; a Casa dos Bicos é quase excessivamente pós-modernista. A fachada é uma *réplica*, imagem segura a que o historicismo livre das molduras acrescenta uma subtil mas espectral dissonância; o interior é feito da “luz e penumbra”³⁸ de uma escada “maior que a vida”; a *curtain wall* em formato doméstico da fachada tardoz remete para uma “desmaterialização” contraditória com a *gravidade* da fachada principal.

Apesar do espaço desconcertante que ocupa, a intervenção tem defensores³⁹ e é até assumida como referência para uma nova geração: a propósito da não atribuição do Prémio AICA em 1983, Manuel Graça Dias escreve que a Casa dos Bicos é a “imagem-símbolo para uma nascente geração de arquitectos que reclama de novo o direito ao espectáculo, à alegria, à sensualidade e à(s) bela(s) arte(s).”⁴⁰ A impressão que Manuel

33 Cf. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1977 [1966], p.25

34 José Santa-Rita, Manuel Vicente, “Fachada Sul”, *Idem*, p.71

35 José Santa-Rita, Manuel Vicente, *Ibidem*.

36 José Santa-Rita, Manuel Vicente, *Ibidem*.

37 Cf. António Marques Miguel, “Casa dos Bicos”, *Arquitectura*, nº151, 1983, pp.67

38 José Santa Rita, Manuel Vicente, “Fachada Sul”, *Idem*, p.71

39 Cf. João Vasconcelos, “Texto crítico”, *Arquitectura*, nº151, *Idem*, 1983, pp.73-76

40 Manuel Graça Dias, “Prémio de Arquitectura da AICA – 1983”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, p.74

“Uma história do futuro”, Pedro Vieira de Almeida
Colóquio Artes, 89, 1991 (capa)



Vicente causa num certo grupo de estudantes de arquitectura nas Belas Artes de Lisboa está documentada⁴¹ assim como a controvérsia que gera. Já a propósito da exposição de 1979, Pedro Vieira de Almeida, reconhecendo “desassombro”, contesta tratar-se de um “exercício da cidade” (o título/lema da exposição), por não encontrar a “cidade”, isto é, “toda a realidade criticamente entendida de um organismo urbano preexistente.”⁴² O artigo demonstra o desencontro entre a expectativa sociocultural de Vieira de Almeida, extensível a uma geração de arquitectos, e a abordagem lúdica e formalista de Manuel Vicente. Identificando a “qualidade inegável do desenho que diz da grande qualidade da sua arquitectura”, Vieira de Almeida critica a ausência de explicitação de “relações de dependência de uma vizinhança próxima, definida em termos sociológicos e culturais”.⁴³ Concluindo que Manuel Vicente “foi procurar em Macau um contexto complacente onde precisamente se possa desvincular da cidade, onde o efectivo exercício da cidade se possa, sem escândalo maior, reduzir ao mínimo.”⁴⁴

Em 1991, no entanto, a propósito do “futuro da arquitectura portuguesa”, Vieira de Almeida antecipa a centralidade do que apelida “grupo de Macau”, o “conjunto de arquitectos (...) que se situam em torno do nome e personalidade de Manuel Vicente.”⁴⁵ Face a dois grupos que descreve – o do “chamado pós-modernismo português

41 Cf. Manuel Graça Dias, “Pleasure”, Eric K C Lye, *Op. Cit.*, 2006, pp.22-28. Cf. ainda Paulo Varela Gomes, “77-87, Viva a pós-década para a história do pós moderno em Portugal”, *Contraste*, nº1,2 Outubro 1987, pp. 16-19

42 Pedro Vieira de Almeida, “...Coisas muito indecentes e contrárias aos preceitos dos bons arquitectos”, *Arquitectura*, nº136, Fevereiro 1980, p.51

43 Pedro Vieira de Almeida, *Ibidem*.

44 “Não digo isto em desabono de Manuel Vicente (...). Posso discordar e certamente que discordo, mas não é fácil a discussão desta opção, e não é de certeza sobre ela estabelecer um discurso simplista radical e moralizador. (...) Manuel Vicente conhece melhor que ninguém que para fazer aquela arquitectura que pretende só um meio altamente especulativo como Macau. Mas Manuel Vicente *está lá* e diz *porquê*, e essa é uma das suas desarmantes sinceridades. (...) Põe dedo na ferida (...): que arquitectura vamos afinal fazendo, que empenhamento estamos afinal assumindo.” Pedro Vieira de Almeida, *Idem*, p.51

45 Pedro Vieira de Almeida, “Uma história do futuro”, *Colóquio Artes*, nº 89, 2ª Série/33º Ano, Junho 1991, pp.14-15



(...) marcadamente lisboeta, teoricamente mal equacionado, criticamente incerto, autocontraditório, sintacticamente menor” e a “chamada Escola do Porto”⁴⁶ –, o “grupo de Macau” é proposto como uma terceira via, “uma das linhas-guia, e das mais brilhantes”⁴⁷ da arquitectura portuguesa. Contra muitas evidências, Vieira de Almeida não situa portanto a obra de Manuel Vicente no pós-modernismo. Embora afirme, citando-o, que na sua obra está presente “uma prática luxuosa do prazer”, entende que a “suculência da cor e dos materiais estão no pólo oposto de uma intenção *kitsch* ou de um superficial e colorido pós-modernismo.”⁴⁸

Para Manuel Vicente, no entanto, o que está em questão é “a *produção de sentido* e nunca – jamais – a *busca do sentido*”⁴⁹, como o próprio escreve, numa definição extraordinária do pós-modernismo por oposição à moral do moderno. Ou ainda: “Se de alguma coisa o dito *post-modernismo* nos salvou foi da ideia de que havia uma *ética* ou uma *regra* para o desenho; que o desenho era uma actividade não só *estética* como *ética* o que, francamente (não me sentindo necessariamente *post moderno*) acho que foi uma conquista do nosso tempo, essa separação entre moral e estética.”⁵⁰

46 Vieira de Almeida considera que, “pelo menos em arquitectura”, o “declarado conflito entre pós-modernismo/modernismo é precário, fictício”, já que “no pós-modernismo apenas se confirmaram os mesmos parâmetros que enquadraram todo o modernismo como atitude (...), até hoje” (p.15); quanto à Escola do Porto: “a evidente qualidade neste momento dominante da chamada Escola do Porto” corre “também (...) alguns riscos de entrar num processo de autocitação e esgotamento que a médio prazo poderá constituiu um vector academizante”. Pedro Vieira de Almeida, “Uma história do futuro”, *Colóquio Artes*, nº 89, 2ª Série/33º Ano, Junho 1991, p.14

47 Pedro Vieira de Almeida, *Idem*, p.19

48 Pedro Vieira de Almeida, *Ibidem*.

49 Manuel Vicente, “Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos”, Manuel Graça Dias, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, p.15

50 Manuel Vicente. , “Entrevista”, por Manuel Graça Dias, *Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias*, *Op. Cit.*, 199, p.287 “Nas raízes do PM não podes deixar de encontrar o Venturi (...). Também não podes, num plano ambicioso e mais erudito, desligar-te da figura do Kahn (...), um homem que se propõe olhar para mais mundo que o mundo greco romano, que era para onde se permitia que o Mies van der Rohe olhasse. (...) Kahn (...) é provavelmente o primeiro homem que redime o século XIX, as *Beaux Arts* e o Mundo Islâmico.” (p.282)

Helena Rezende, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente
Macau Glória - A Glória do Vulgar, 1991, pp. 80 e 185



Esta separação significa o fim do heroísmo moderno, e abre o caminho às *pequenas histórias* que são o conteúdo de *Macau Glória*, levantamento livre realizado em 1978 por Manuel Vicente, Manuel Graça Dias e Helena Rezende. A publicação deste trabalho, em 1991, com o subtítulo *A glória do vulgar - The Glory of trivia*, é um testamento desse tempo mais *libertário*, reflectindo centralmente a sensibilidade de Manuel Vicente: mostrar “com afecto uma cidade”, num “documento eminentemente visual, na *libertinagem* em que se constitui.”⁵¹ É uma espécie de *Learning from Las Vegas* transposto para Macau, com um sabor português, ainda menos sistemático, mais livre e poético. Cumpre-se assim uma certa analogia: Macau está para a pós-modernismo em Portugal como Las Vegas para o pós-modernismo internacional. Com a vantagem de que em Macau, Manuel Vicente não inventaria e conclui: experimenta e constrói mesmo. Macau é entretanto considerada a Las Vegas do Oriente.

⁵¹ Helena Rezende, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, “Objectivos”, *Macau Glória – A Glória do Vulgar*. Macau: Edição patrocinada pelo Instituto Cultural de Macau, 1991, p.11

3.1.2

A linha “crítica”: neo-racionalismo e a *profissão poética* de Álvaro Siza

Como já podemos anotar a propósito da abordagem de Hal Foster, um pós-modernismo “afirmativo” coexiste com um outro mais reflexivo ou “crítico”.⁵² A matriz *venturiana* coloca a arquitectura de Manuel Vicente no plano “afirmativo”; a continuada presença da arquitectura moderna na obra de Álvaro Siza coloca-o no lado “crítico”. Em qualquer dos casos, como escreve Fredric Jameson: “o novo regresso a uma antiga problemática do moderno e da modernidade não deve ser entendido como um ataque àquela da pós-modernidade: é em si mesmo pós-moderno.”⁵³

Para lá desta divisão – que tende a corresponder, nos anos 80, à polarização Porto-Lisboa –, Siza experimenta a abordagem “afirmativa” de Venturi, como veremos; e, em Lisboa, as obras de Vítor Figueiredo, Gonçalo Byrne e José Charters Monteiro seguem uma lógica “crítica”, em diferentes graus de aproximação *neo-racionalista*. O neo-racionalismo é, nas ramificações que analisámos anteriormente, uma abordagem essencialmente “crítica”.

No Porto, como em Lisboa, a arquitectura portuguesa é ciclicamente muito susceptível a uma certa *secura* de meios que explica o perdurante gosto pelo moderno. Gosto e necessidade: encontro da economia de meios com a economia expressiva. Nas experiências de habitação social nos anos 70, esta dupla economia quase nunca se refere a Aldo Rossi, com as excepções que veremos, mas tem em comum uma essencialidade que pode ser inscrita no campo de uma aspiração *neo-racionalista*.

O neo-racionalismo *rossiano*, teórico e exaltado, tem de facto uma expressão limitada em Portugal: a sua toada crítica do moderno impede o entusiasmo do Porto; e a sua severidade intelectual impede a apropriação em Lisboa. As traduções mais claras de

52 Cf. Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, Hal Foster (Editor), *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985 [*The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983]; Cf. Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986, p.200; Cf. 2.3.3 Políticas do pós-modernismo: o “afirmativo”, o “crítico” e o “negativo”.

53 Fredric Jameson, “Transformations of the Image”. *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London, New York: Verso, 1998, p.98

Venturi e de Rossi, em Portugal, respectivamente de Manuel Vicente e de Charters Monteiro, reflectem um contacto directo com as personagens (no caso de Manuel Vicente, via Kahn). Embora possamos afirmar que as suas premissas, já aculturadas e modificadas, pairam livremente na produção arquitectónica dos anos 80.

As transformações que estão a ocorrer na cultura arquitectónica, e os seus reflexos em Portugal, são evidentes para Nuno Portas em 1979. Numa entrevista à *Arquitectura*, Portas evidencia apreensão face a “tendências que me parecem nalguns aspectos tão perigosas como eram, no tempo em que nós fazíamos as nossas experiências modestas de arquitectura, os *habitat 67*, os metabolistas (?) japoneses, os archigram.”⁵⁴ Talvez mais ainda, Portas teme o “retorno do grande projecto urbano, iluminista ou neoclássico baseado em memórias formais da cidade tradicional, seguindo um método de colagem, quase sempre tão arbitrário quase insensato.”⁵⁵ Quando afirma que “na chamada *tendência* deu-se salto, na passagem do momento analítico para o momento criativo, e esse salto é que é extremamente contestável”⁵⁶, Portas evoca a passagem do *tipo* para a *imagem* que marca a evolução da abordagem *rossiana*, como vimos. É essa transição, de uma via normativa, *científica*, para a arte ou para a *autobiografia* que Portas repudia, coerentemente.⁵⁷ Ao enunciar e criticar a *colagem*, acerta em cheio na metodologia – dir-se-ia até no *corpo* – central do pós-modernismo: “o que se está a dar é ainda uma forma de *colagem* (...). Porque a colagem era uma maneira de fazer projectos por exemplo, no curso do Rossi há 10 anos atrás em Milão, onde a *tendência* tem a sua origem e em que se faziam colagens com recortes de plantas de edifícios de várias épocas. Ora, eu falo de colagem (...) com arquitecturas dos anos 20/30, colagem dessa arquitectura com tipologias do *habitat* operário e do período racionalista da galeria.”⁵⁸

No Porto, nos anos 70, as novidades *venturianas* e *rossianas* são, no entanto, parcimoniosamente abordadas. Estando em colisão com o que ambas significam, Portas encontra aí refúgio. Pelo contrário, as críticas que fará à “arquitectura do Porto” são à

54 Nuno Portas, “Entrevista a Nuno Portas” [conduzida por José M-Fernandes e José Lamas], *Arquitectura*, nº135, Setembro/Outubro 1979, p.62

55 Nuno Portas, *Ibidem*.

56 Nuno Portas, *Idem*, p.67

57 Nuno Portas, *Ibidem*. Daí que Portas recomenda “aos estudantes muito influenciados pelo Venturi, pelo Krier ou pelo Rossi, os primeiros livros de Rossi para não ir mais longe, sobretudo o grande livro que é *A Arquitectura da Cidade*. Onde está perfeitamente clara, como método analítico, que só foi pena não ter sido suficientemente desenvolvido pelo próprio Rossi ou por outros, uma análise da relação entre morfologia e tipologia que é extremamente instrutiva para o que se *pode* fazer hoje.” *Ibidem*.

58 Nuno Portas, *Idem*, p.66

S. Vitor, Álvaro Siza, Porto, 1975
[Arquivo Álvaro Siza]



sua “impermeabilidade”, à sua difícil “socialização”.⁵⁹ Nos anos 80, o espaço de Portas diminui drasticamente, por reflexo de uma crítica antagónica – a Lisboa, por excesso de permeabilidade e, ao Porto, por défice de permeabilidade.

Como dizíamos, no Porto, o vínculo afectivo à arquitectura moderna mantém-se e é singularmente patente na Casa de Sergio Fernandez (Caminha, 1971-1973), e na Casa Marques Guedes de Alexandre Alves Costa e Camilo Cortesão (Caminha, 1973-1974). Com uma inflexão vernacular, na Casa de Sergio, e uma certa dispersão formal, na Casa Marques Guedes, a arquitectura moderna é homenageada, sem revivalismo ou pretensão *neo*.⁶⁰ O programa SAAL permite acalantar a reinstalação dessa genealogia numa abordagem concreta, em momento revolucionário. Siza, em particular, tem os instrumentos de projecto necessários. Em S. Vitor (Porto, 1975), articula vários níveis de actuação: evocação da *vanguarda* moderna, operações de *restauro*, preservação de muros transformados em *ruínas*; na Bouça (Porto, 1973-1977), a arquitectura dos *siedlungen* sujeita-se a uma implantação “contextualista”. Confluindo na afiliação moderna, Siza lida com vários níveis de *realismo*: da herança neo-realista do *Inquérito* até ao *realismo* novo de Venturi. Sobre esta inesperada influência, Domingos Tavares escreve: “meteu-nos o *bicho* de uma novidade teórica e foi para Caxinas-Vila do Conde fazer arquitectura *pop*, num processo que desorientou os amigos e admiradores.”⁶¹ Depois do contacto com a abordagem de Venturi, em 1969, a “novidade teórica” faz-se

59 Cf. Nuno Portas, “Prefácio”, *Páginas Brancas (Arquitectura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP)*, Porto, 1986, s.p.; Cf. ainda Nuno Portas, “A Regra, a Modéstia e cidades melhores, entrevista de Jorge Figueira”, *Unidade*, nº3, Porto, AEFAUP, 1992, pp. 14-21

60 Cf. Jorge Figueira, “A Casa do Lado”, *Só nós e Santa Tecla*, Porto: Dafne Editora, 2008. A manutenção deste vínculo é clara no conjunto de obras expostas em 1987 na Escola de Arquitectura de Clermont-Ferrand e publicadas em 1990 em *Architectures à Porto*. Cf. AAVV, *Architectures à Porto*, Conçu et réalisé par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990]

61 Domingos Tavares, *Da Rua Formosa à Firmeza*, Porto: Edições do curso da ESBAP, 1985 [1980], p.55. “De Venturi trouxera-nos Siza uma notícia breve, em fins de 1969 depois de uma viagem a Barcelona onde, dizia, *andava tudo doido com o americano*.” *Ibidem*.

Cooperativa Domus, Álvaro Siza, Porto, 1972/73
[Arquivo Álvaro Siza]



Lieb House, Robert Venturi, Long Beach, 1967
Imagem em Venturi Scott Brown & Associates
Architectural Monographs, nº 21, 1992, p.35



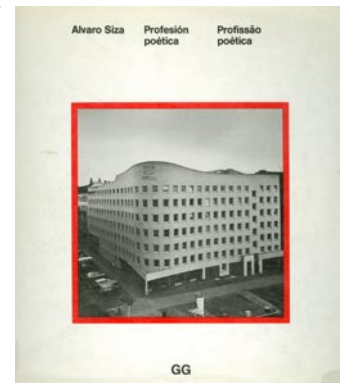
sentir na sua obra e será várias vezes reafirmada⁶². O heroísmo moderno concerta-se com a atitude “anti-heróica” de Venturi, numa gestão de movimentos opostos que faz de Siza simultaneamente “Gray” e “White”, para retomarmos a terminologia americana. Um complexo e contraditório parêntesis é aberto na linha “crítica” onde fundamentalmente Siza se move.

Em Caxinas (Vila do Conde, 1970), a linguagem racionalista dos edifícios realizados convive com uma metodologia que pressupunha a manutenção de edifícios existentes e o desenho local de novos, em *collage* indeterminada.⁶³ A Cooperativa Domus (Porto, 1972-1973) remete para o “decorated shed” *venturiano*: o edifício existente é revestido com placas de fibrocimento (o “barraco”), é-lhe sobreposto um plano solto que define a fachada e é um *outdoor* do supermercado. Não negando a “banalidade” do volume, Siza acrescenta-lhe alguns elementos – como a janela redonda que foi buscar também a Venturi (Lieb House, Long Beach, 1967) – e a superfície com o *lettering* cujas potencialidades gráficas experimenta. De facto, “convencional” em vez de “criativo,

62 “Até 1970, trabalhava de dentro para fora nos projectos pequenos. Não me parecia que o interior fosse estético. Trabalhava nos subúrbios em sítios que dificilmente eram bonitos. Fechava-me nos limites do projecto e seguia a ideia de Adolf Loos de trabalhar do interior para fora. Ocorreu-me que recusar o exterior era alienante e significa fechar os olhos ao que se passava cá fora. Aprendi muito ao tentar agarrar o contexto de um projecto, especialmente em Caxinas. Pensei sempre que era inacessível, que esse diálogo era impossível. Aprendi que o exterior, bonito ou não, pobre ou não, pertence ao sítio e que deve ser estabelecida uma relação com este, a todo o custo. (...) Foi o livro de Venturi que me fez pensar que um projecto deve desenvolver as suas contradições. Os problemas não devem ser reconciliados mas resolvidos.” Álvaro Siza, “Interview” [Extract from an interview with Alvaro Siza], *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 211, Octobre 1980, p. LIII [esta parte da entrevista foi só publicada no *English Summary* da revista]. Cf. Anexo: “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Álvaro Siza, Porto, 09/02/07, pp.47-63

63 “O projecto de série linear de Caxinas comportava uma estrita definição urbanística – integrando com a ideia de *collage* alguns elementos preexistentes de fraca qualidade – a partir de propostas de tipologia variável e adaptável a um processo de construção e de utilização. Por isso, os elementos linguísticos oferecidos (...) têm uma certa tradição popular, que não se adequa aos termos da *collage* mas permite o processo tipológico. Mas sempre – como no caso da reconstrução da linguagem racionalista – a proposta geral obriga a uma sintaxe que o liberta de uma mimese populista.” Oriol Bohigas, “Alvaro Siza Vieira”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza, Profissão poética, Profissão poética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988], p.185

AAVV
Álvaro Siza, *Profesión poética*, 1986 (capa)



único ou original”; “expedito” em vez de “heróico.”⁶⁴

Logo em 1972, a influência de Venturi é notada por Vittorio Gregotti e será aprofundada por diferentes autores.⁶⁵ Segundo Gregotti, ao tratar o tema da “especificidade do local”, recriando uma “possibilidade comunicativa (...) contra a linguagem instituída da indiferença tecnológica (...), a abordagem de Siza Vieira é, neste sentido, comparável a de Robert Venturi (...) e as semelhanças entre ambas não acabam aqui.”⁶⁶ Gregotti

64 Cf. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, “Ugly and Ordinary Architecture. Some definitions using the comparative method”, *Learning from Las Vegas*, “Revised Edition, Cambridge, London: The MIT Press, 1998 [1972], p.102

65 Oriol Bohigas coloca algumas reticências à relação que Gregotti estabelece de Siza com Venturi: “porque em Siza a linguagem situacional não se produz através de um decantamento ideológico e incluso literário, mas em termos disciplinares”, concluindo embora que “em ambos se pode encontrar o que consideramos [uma] atitude maneirista na recomposição semântica e sintáctica de outras linguagens.” “Alvaro Siza Vieira”, Álvaro Siza, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.185. A propósito do projecto da Malagueira, Pierluigi Nicolini, afirma que se trata de “admitir que não se pode projectar do lado de fora. Activando brilhantemente uma sensibilidade de aprender da situação, na acepção europeia do *learning from*. (...) Não é por acaso que, na definição da tipologia de base das habitações, Siza toma em consideração não só os modelos canónicos do *social housing* mas também as casas clandestinas de Évora (...). Mas não actua nunca através de alterações vistosas, nem se limita a citações ou a comentários. Não se encontram tentações pop na arquitectura de Siza mas antes uma vontade de descobrir no quotidiano o insuspeitado e o inefável.” Pierluigi Nicolini, “Malagueira”, Álvaro Siza, *Op. Cit.*, p.95. Para Bernard Huet, “o interesse de certas propostas de Venturi derivam mais duma constatação lúdica do estado de declínio da arquitectura moderna” e “a sua posição é interpretada pela neovanguarda para legitimar o seu desempenho fundamental e a sua integração nos circuitos de mercado da arte”; “não é o caso de Siza”, que citando-o, procura “uma resposta a um problema concreto (...) sem fixar uma linguagem arquitectónica.” Huet, “Álvaro Siza, *arquitecto, 1965-1979*, Pavilhão de Arte Contemporânea de Milão, 1979” [*Controspazio*, 9, Setembro 1972], Álvaro Siza, *Idem*, p.181. Marc Emery escreve ainda: “A atitude da relação de Siza com o sítio evoluiu radicalmente sobre a influência do livro de Venturi. O primeiro período da sua obra [anos 50-60] é tomado por uma vontade negar o sítio, interiorizar a habitação.” Citando Siza – “quase todos os meus primeiros projectos têm poucas relações com a rua” – Emery conclui: “Siza percebe mais tarde o limite desses diálogos num só sentido que classificará mais tarde como alienação e muda de atitude no projecto de Caxinas que, por essa e outras razões, marca para uma viragem no modo de ver e abordar as coisas.” Marc Emery, “La tranquille révolution d’Alvaro Siza”, *L’Architecture D’Aujourd’hui*, 211, Octobre 1980, pp.11-12. “A relação com Venturi é menos evidente do que parece. É certo que Siza confirma o essencial das teses de Venturi, mas não participa na revolução cultural lançada pelo pequeno do livro; admite essa revolução mas não vê aí mais do que movimento elitista sem verdadeira motivação social.” *Idem*, p.13

66 Vittorio Gregotti, “Arquitecture recenti di Alvaro Siza”, [“Architecture recenti di Alvaro Siza”, *Controspazio*, 9 Setembro, 1972], Álvaro Siza, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.187

Agence de la Banque Pinto e Sotto Maior, Lamego, 1972/73, p.30
 Galerie d'Art, Porto, 1973, p.33
 “Alvaro Siza, projects et réalisations 1970-1980”
L'Architecture d'Aujourd'hui, 211, 1980



distingue, no entanto, diferenças no entendimento do *ofício*: “num e noutro caso a resolução é confiada à técnica da descrição literária, mesmo se os instrumentos são no caso de Siza, mais rigorosamente e tradicionalmente disciplinares.”⁶⁷ De acordo, aliás, com a mitologia que foi criando, Siza defende a “complexidade” que em Venturi é posição teórica, lúdica, *a priori*, como reflexo de um diálogo com o existente: “a complexidade formal nasce da complexidade real (...), caso contrário seria abstracção. Penso não ser possível inventar uma complexidade.”⁶⁸

O movimento confluyente, problemático e tenso, que toma a arquitectura de Siza nesses anos é patente no projecto da Malagueira (Évora, 1977), enquanto cruzamento de referências urbanas, até civilizacionais.⁶⁹ Ao poder ser vista de acordo com aquilo que se quer ver – dos “*siedlungen*” à “urbanística clássica” e ao “regionalismo crítico” – como escreve Pierluigi Nicolini⁷⁰, a Malagueira, como a arquitectura de Siza, não é pitoresca, epigonal ou tardia⁷¹, mas definidora de uma espacialidade pós-moderna.

A *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1980⁷², dedicada a Siza, regista esse percurso exploratório e heterodoxo: na Agência do Banco Pinto e Sotto Maior (Lamego, 1972-1973) e na Galeria de Arte (Porto, 1973), a forma segue à frente; a Casa Beires (Póvoa de Varzim, 1973-1976) é uma casa-poema; a Casa António Carlos Siza (Santo Tirso, 1976-1978) é um exercício de uma plasticidade quase claustrofóbica; na Casa Francelos

67 Vittorio Gregotti, *Ibidem*.

68 Álvaro Siza citado por Bernard Huet, “Álvaro Siza, arquitecto, 1965-1979, Pavilhão de Arte Contemporânea de Milão, 1979”, Álvaro Siza, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.181

69 Cf. Plano de Pormenor para a Zona da Malagueira – Évora, Álvaro Siza Vieira, *Arquitectura*, nº132, Fevereiro/Março 1979 pp. 34-49

70 Cf. Pierluigi Nicolini, “Malagueira”, Álvaro Siza, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.92

71 Nicolini afirma que os comentários “que vêm da parte anglo-saxónica (...) evocam uma ideia de pitoresco que acaba por confinar (...) a obra de Siza àqueles elogios que habitualmente se reservem aos bons produtos locais”; quanto à “participação popular”, acabam por circunscrever esta extraordinária experiência num horizonte neo-realista um pouco anacrónico.” *Ibidem*.

72 Cf. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 211, Outubro 1980.

(Vila Nova de Gaia, 1980) uma tipologia tradicional é fragmentada ao ponto de deixar de ser reconhecível. Como escreve Oriol Bohigas: “aceitando as leis linguísticas do racionalismo”, a arquitectura de Siza “articula-se e transfigura-se de uma forma crítica de acordo com um procedimento que se assemelha [ao] Maneirismo: respeitoso com a tradição próxima e contudo operativa pelo seu eficaz sistema de códigos, mas, ao mesmo tempo, crítico e dissolvente do novo estilo, onde o *collage*, a surpresa e as alterações sintácticas passam a um plano protagonista.”⁷³

Em 1976 teve lugar o *Seminário Internacional de Arquitectura en Compostela* (I SIAC), dirigido por Aldo Rossi. Tendo contado com a presença de Siza, a participação de um grupo de arquitectos, onde se encontra Eduardo Souto de Moura,⁷⁴ e de Charters Monteiro⁷⁵, ex-aluno de Rossi e responsável pela tradução de *A Arquitectura da Cidade* (1977), trata-se de um momento singular de aproximação portuguesa à linguagem *rossiana*. Charters é, aliás, responsável pela obra mais próxima da abordagem de Rossi em Portugal: o conjunto da Bela Vista (Setúbal, 1974-1981) é uma malha de quarteirões hiperbolizados – depurados e agigantados – que remetem para os arquétipos da “cidade tradicional” (praças, esquinas, escadarias).⁷⁶ À maneira rossiana, a Bela Vista é uma efabulação sobre tipos tradicionais exponenciados formalmente.

Numa das viagens que faz em Portugal, como descreve Charters, Rossi visita a Bela Vista e desenha para aí uma estrutura longa – o “Bacalhau”, como ficará conhecido –, um projecto desenvolvido depois por vários arquitectos⁷⁷ mas que não será realizado.

73 Oriol Bohigas, “Álvaro Siza Vieira”, Álvaro Siza, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.183

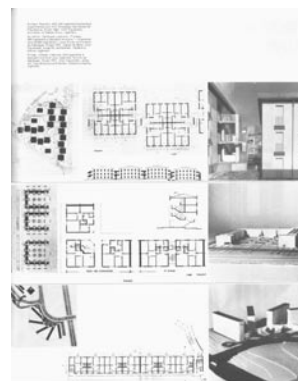
74 Cf. AAVV, *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*, [Catálogo, 1977] “Proyecto y ciudad historica, I SIAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Director: Aldo Rossi. O I SIAC teve lugar entre 27 Setembro e 9 Outubro de 1976. Na abertura, Aldo Rossi afirma: “No final dos anos 50 (...) rompeu-se a bela ilusão da arquitectura do Movimento Moderno (...). Qual era esta ilusão? Era que confundindo moral, estética, política e técnica, pensava e via na arquitectura o elemento capaz de redimir os conflitos sociais (...). A abordagem de Antonio Gramsci, o facto mais importante da arquitectura do pós-guerra, ensinava que só a consciência do uso da técnica, e não a técnica em si mesma, qualificava o intelectual. (...) Hoje sabemos que não existe uma arquitectura moderna enquanto tal, mas programas para abordar e problemas para resolver”. “Introduccion”, AAVV, *Op. Cit.*, 1986 [1988], p.15. Cf. ainda Anexo: “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Eduardo Souto de Moura, Porto, 05/08/06, pp.23-29

75 José Charters Monteiro participa na área de “Ricerca” de Aldo Rossi na Faculdade de Arquitectura de Milão, entre 1966 e 1969.

76 Cf. Jorge Figueira, “Monumentalidade e Melancolia: a Bela Vista revisitada”, *A Noite em Arquitectura*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, pp.162-167 [*JA-Jornal Arquitectos*, nº 223, Abril/Maio/Junho, 2006]

77 Cf. José Charters Monteiro, “Uma construção na azul neblina da memória” [*JA* 174/175, Setembro 1997, pp.28-32], Jorge Figueira; Jorge Nunes; Ana Vaz Milheiro; Manuel Graça Dias (ed.), *JA – Jornal Arquitectos*, “Antologia 1981-2004”, 218/219, Janeiro-Junho 2005, pp.196-200. Trata-se de um projecto que nasce de uma visita de Aldo Rossi ao conjunto da Bela Vista, já com as infraestruturas executadas, no decorrer de um almoço, conforme nos relatou José Charters Monteiro. Nos anos seguintes o projecto é desenvolvido por vários arquitectos: além de Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Fabio Reinhart, Gianni Braghieri, José Charters Monteiro, José Sousa Martins, Max Bosshard.

“Vitor Figueiredo, La Misere du Superflu”
L'Architecture d'Aujourd'hui, 185, 1976, p.31



Outros projectos de Charters seguem livremente a influência de Rossi, como é notório nas Casas em S. Pedro de Moel (1978-1990). Noutra escala, o “tipo” *rossiano* está presente no conjunto da Moita (1975), do atelier Cipro de Manuel Salgado⁷⁸, e a “imagem” no Lar de Terceira Idade, de Alves Costa, José Luís Carvalho Gomes, António Corte-Real e José Manuel Soares, (Baião, 1985-1987).⁷⁹

Nos anos 70, a obra de Vítor Figueiredo evolui de uma linguagem neo-realista (projecto de Benavente, em 1962, ou de St. Estevão, em 1963, que anotámos no primeiro capítulo) para um certo silêncio e opacidade de que o conjunto Cinco Dedos (Chelas, Lisboa, 1973) é representativo. Em 1979, Duarte Cabral de Mello caracteriza esta abordagem como “estilo chão” por referência ao livro de George Kubler, então publicado⁸⁰: “São projectos cuja enorme dignidade cívica os subtrai à exiguidade dos recursos económicos normalmente atribuídos (...). Perseguem (...) pista já aberta na arquitectura portuguesa entre a primeira metade do século XVI e finais do século XVII, entre as Descobertas e o Brasil, época em que a escassez de recursos era geral” dando lugar a uma “arquitECTURA sem ornamentos, um *estilo chão*.”⁸¹ A particularidade “negativa” da arquitectura de Vítor Figueiredo – *não-imagem* no “país da não-imagem” como escreve então Noronha da Costa⁸² – é por outro lado pouco *rossiana*, de facto, porque não pretende vincular

78 Cf. Nuno Portas, Manuel Mendes, *Portugal Architecture 1965-1990*, Editions du Moniteur, 1992 [1991], p.66

79 Cf. AAVV, *Op. Cit.*, [1987, 1990], p.229. Cf. ainda: Cf. Jorge Figueira, “Para Lá do Contemporâneo, regressando a Rossi”, *A Noite em Arquitectura*, *Op. Cit.*, 2007, pp.141-148 [*JA-Jornal Arquitectos*, nº 117, Outubro-Dezembro, 2004]

80 Cf. George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)*, 2ª Edição, Lisboa: Vega, 2005, [Edição norte-americana, 1972]

81 Duarte Cabral de Mello, “Vitor Figueiredo/Arquitecto”, *Arquitectura*, nº135, Setembro/Outubro 1979, p.25. Cf. ainda: Paulo Varela Gomes, “Quatre Batailles en faveur d’une architecture portugaise”, AAVV *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentienpunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, p.50

82 Cf. Luís Noronha da Costa. “Vitor Figueiredo na história da arquitectura portuguesa nos dias de hoje”, *Arquitectura*, nº 135, (4ª série), Setembro/Outubro 1979, p.36

“Portugal”
L'Architecture d'aujourd'hui, 185, 1976 (capa)



expressões cívicas da memória, mantendo-se no plano de um despojamento sem referente. É uma arquitectura económica, traduz um silêncio sem “exaltação”, sem esplendor, talvez mais próximo de Gropius do que de Boullée. O que não implica que não adquira qualidades cenográficas como verifica Byrne *rossianamente*, a propósito do projecto do Alto do Zambujal (Lisboa, 1975): “ao nível da linguagem a profunda austeridade de uma arquitectura *no osso* (...) torna mais coerente e evidente a poética da obra de Vítor Figueiredo, pela grandiosidade cénica que assumem os mais elementares gestos de uma arquitectura (...) *necessariamente económica*.”⁸³

No número da *L'Architecture d'aujourd'hui*, dedicado a Portugal⁸⁴ de 1976, Byrne propõe o que chama “algumas premissas para uma arquitectura nova”: enuncia uma ruptura com duas correntes – uma “italianizante” e outra “associada ao *desenvolvimento turístico*”⁸⁵ – e abre o espaço de uma nova *tendência*, considerada “formalista” pelos adversários, mas que “justamente age sobre os mecanismos da forma” e “se demarca do Movimento Moderno (...), através de uma acção lúcida, dessacralizante da linguagem da arquitectura e dos seus sistemas internos.”⁸⁶

Esta “arquitectura nova” move-se numa linha “crítica” e não “afirmativa”, o que corresponde, em termos de projecto e de cultura arquitectónica, ao recurso da “*austeridade*” e à “*depuração*.”⁸⁷ A referência depuradora aqui não é Boullée, como em Rossi, mas a vanguarda moderna e um esperançoso neo-modernismo que é colocado em termos de um regresso do recalcado: “a utilização de uma poética minimalista preconizada por certos arquitectos, reenvia-nos para as formas da arquitectura dos

83 Gonçalo Byrne, “Alto do Zambujal – Lisboa”, *Arquitectura*, nº 135, *Idem*, 1979, p.54

84 Cf. *L'Architecture d'aujourd'hui*, “Portugal”, nº185, Mai/Juin 1976, [2006].

85 Gonçalo Byrne, “Quelques prémices pour une architecture nouvelle”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº185, *Idem*, 1976, [2006], p.32

86 Gonçalo Byrne, *Ibidem*.

87 Gonçalo Byrne, *Ibidem*.

“Immeubles d’habitation, Chelas, Lisboa”
L’Architecture d’Aujourd’hui, 185, 1976, pp.34 e 35



anos 20, curiosamente eliminadas durante a ditadura salazarista.”⁸⁸ Já no plano urbano, Byrne está mais próximo de uma formulação neo-racionalista quando escreve sobre uma arquitectura que “se transforma num *sítio*”, assumindo-se com a “função de um germe seminal para um tecido desqualificado ao contrário da tradição que exigia que o projecto se integrasse em continuidade com o meio.”⁸⁹

Esta mediação de elementos neo-modernistas e neo-racionalistas é patente no conjunto habitacional conhecido como “Pantera Cor-de-Rosa” (Chelas, Lisboa, 1971-1975), de Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita. A “Pantera” é, por um lado, de facto, uma *arquitectura como sítio*, integrando elementos da cidade tradicional (a praça) e elementos da cidade moderna (a galeria). Não se trata porém de cidade-quarteirão, nem de resíduos da Carta de Atenas: a “Pantera” é um modelo híbrido e tipologicamente experimental que ao referenciar-se em *arquétipos* tem uma conotação neo-racionalista.⁹⁰ Por outro lado, a linguagem depurada – as paredes que voltam a ser lisas, os caixilhos pintados – refere-se às experiências *art deco* e *modernistas* de Lisboa, no que Portas caracterizará mais tarde como a “guinada neo modernista que se sentiu nos últimos anos da *sacristia* [Atelier Nuno Teotónio Pereira].”⁹¹

Esta viragem é confirmada por Byrne em entrevista à *Arquitectura* em 1981: “Havia de facto uma crítica em relação a uma linguagem assumida no atelier desde os Olivais à Igreja do S. Coração de Jesus (...). [Na Igreja há] uma exasperação quase obsessiva

88 Gonçalo Byrne, *Ibidem*.

89 Gonçalo Byrne, *Idem*, p.33

90 Cf. Edifícios do Complexo Monte Amiata, no bairro de Gallarate, de Carlo Aymonino (Milão, 1967-1974).

91 Nuno Portas, “Lembranças a propósito da obra de Gonçalo Byrne, arquitecto”, *Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias*, Coimbra: D.G.A.A.C, Maio de 1991, p.242. O cruzamento do neo-racionalismo com o neo-modernismo da “Pantera” é patente neste comentário de Portas: “neste projecto arriscado sob vários pontos de vista, afirmava-se o irresistível apelo modernista *coabrindo* ideias de espaço e de estrutura urbana que o já não eram: uma espécie de neo modernismo começava assim – e no caso de Byrne até hoje – a vestir as ideias de ruas, praças, quarteirões, que vinham dos antípodas culturais da facção purista e racionalista do movimento moderno.” *Ibidem*.

do detalhe e uma acumulação tal de formas e suas justificações que quase diria que o revivalismo seria a natural resposta (...). Ali dentro, em todo o caso, não me parecia possível ir mais além naquela via e talvez isso tenha desencadeado uma reacção de simplificação.”⁹²

A “Pantera” cruza ainda a utilização das “metodologias de projecto” que Byrne estudou, como vimos, e Reis Cabrita aprofundou em particular nesta obra.⁹³ Mas Byrne, em 1981, é já descrente e comenta, aliás, o “formalismo” em questão como resposta à abordagem “científica”: “o grande empolamento que nos anos 60 foi dado aos problemas do método tem algo a dizer sobre esta inversão das regras de jogo. Havia que apagar a intervenção das pessoas reais que de facto intervêm no processo e designadamente a do arquitecto, ele próprio (...). Esta atitude, pelo menos subjacente, veio dar um empolamento tão grande aos métodos que esvaziou o problema da forma, gerando um cerro saudosismo do seu mundo”.⁹⁴ E critica os que criticam o “formalismo” constando que “às vezes se esquece que havia um formalismo subjacente em determinadas atitudes dos anos 60 (...). É capaz de ser tão formalista ou mais formalista ainda uma arquitectura que, com o alibi de ser aformal se escuda numa certa rigidez conceptual em termos de método.”⁹⁵ A linha “crítica”, minimalista mas híbrida, moderna mas anti-moderna, ganha na “Pantera” um monumento complexo. Abrindo a porta para a nova década, Byrne conclui: “não me parece que se deva ter má consciência pelo facto de a arquitectura ser uma Arte.”⁹⁶

92 Gonçalo Byrne [Entrevista por Carlos Duarte], “Não há que ter má consciência por a arquitectura ser uma arte.” *Arquitectura*, nº 143, Setembro 1981, p.26

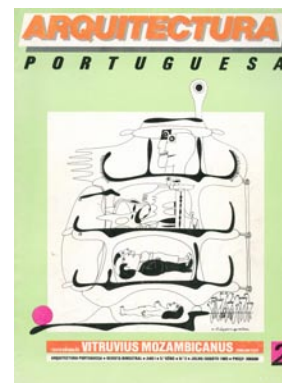
93 Cf. António Reis Cabrita, “Definição da encomenda do projecto. Estudos preliminares”, *Arquitectura*, nº141, Maio 1981, pp.20-29

94 Gonçalo Byrne [Entrevista por Carlos Duarte], “Não há que ter má consciência por a arquitectura ser uma arte.” *Arquitectura*, nº 143, *Op. Cit.*, 1981, p.27

95 Gonçalo Byrne, *Idem*, p.26

96 Gonçalo Byrne *Ibidem*.

“Vitruvius Mozambicanus”
Arquitetura Portuguesa, 2, 1985 (capa)



3.1.3

Arquiteturas beligerantes: ecléctismos, popismos, pós-modernismo – Pancho Guedes, Luiz Cunha e Tomás Taveira

Para lá das abordagens que permanecem tocadas, em diferentes modos, pelo *racionalismo*, a arquitetura portuguesa acolhe também experiências ecléticas e beligerantes face à tradição moderna. São expressões “afirmativas” que escapam à contenção “crítica” do *racionalismo* nas suas diversas aproximações *neo*. Manuel Vicente e a experiência de Macau é um desses casos, como vimos. “Redescobertos” nos anos 80, Pancho Guedes e Luiz Cunha, cujo trabalho anotámos no primeiro capítulo, são figuras centrais num quadro inter-geracional, já que as suas heterodoxias correspondem àquilo que o pós-modernismo “afirmativo” quer fixar, como veremos. A obra de Luiz Cunha traduz um dilema entre um *expressionismo* tardo *corbusiano* e um ecléctismo de inspiração tradicionalista, e é principalmente esta segunda abordagem que colhe junto do “espírito da época”. Pancho Guedes surge como um pós-moderno *avant la lettre*, a desejada multiplicação de figurações anti-racionalistas.

Por outro lado, emergindo do Atelier Conceição Silva, Tomás Taveira é responsável por um conjunto de obras que definem um roteiro para o pós-modernismo: experimentalismo pop (Loja Valentim de Carvalho, 1966-1969); “metabolismo” (Chelas, 1975-1978); cenografias urbanas (Edifício na D. João XXI, 1978 e Complexo das Olaias, 1972-1980); alusões *high-tech* (Edifício de escritórios na Av. D. Carlos I, 1979-1984). Regressando da América depois de uma Bolsa no MIT (1977-1978), Taveira será o porta-voz do “movimento pós-modernista”, na sua vertente internacionalista e “oficial.”

“Vitruvius Mozambicanus”
Arquitectura Portuguesa, 2, 1985, pp.12 e 13



A apropriação do tema pela geração do *Depois do Modernismo*, como veremos, é mais naïf, tentativa e *portuguesa*. Taveira assume a marca de um pós-modernismo “à Jencks”, numa das suas vias centrais: o *free style classicism*. Pancho Guedes e Luiz Cunha já lá estavam, poder-se-á dizer; o comboio é que os tenta apanhar.

A publicação de “Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, em 1985, na *Arquitectura Portuguesa*, interrompe um ciclo de distância e alheamento face à obra de Pancho, como é notado pelos editores da revista.⁹⁷ Em período de afirmação do pós-modernismo, os “25 estilos” de Pancho são apresentados com regozijo, em tom panfletário: “passados que foram os anos em que um esquema redutor da disciplina propunha um ponto de vista universal e recusava manifestações regionais ou as aventuras exuberantes de influências várias. Obra certamente impossível de apreciar quando uma visão menos atenta à diversidade das experiências não tinha para com as atitudes ecléticas mais do que um mudo desprezo.”⁹⁸

Em “Mapping the Postmodern”, um texto que já referenciámos, Andreas Huyssen escreve: “o pós-modernismo dos anos 60 era caracterizado por uma imaginação temporal que exibia um poderoso sentido de futuro e de novas fronteiras, de ruptura e descontinuidade, de crise e conflito generalizado, uma imaginação reminescente de antigos movimentos vanguardistas continentais como o Dada e o surrealismo.”⁹⁹ É exactamente nesse plano que podemos entender a obra de Pancho como pós-modernista:

⁹⁷ “Arquitecto mais conhecido no estrangeiro do que na sua própria terra, divulgado, discutido e publicado (...) de há vinte anos para cá e quase ignorado em Portugal.” José Lamas, Manuel Graça Dias, “Algumas intenções”, *Arquitectura Portuguesa*, “Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, nº2, Julho/Agosto 1985, p.11. Cf. como excepção: Salette Tavares, “Pancho, Amancio d’Alpoim Miranda Guedes, Arquitecto escultor – escultor arquitecto”, *Colóquio Artes*, Abril 1977 nº 32, pp.14-23

⁹⁸ José Lamas, Manuel Graça Dias, “Algumas intenções”, *Arquitectura Portuguesa*, nº2, *Op. Cit.*, 1985, p.11

⁹⁹ Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986, p.191

Casa do Frontão Quebrado, Pancho Guedes, Maputo, 1971
[Fotografia de Jorge Figueira, 2005]



a instalação de uma atitude beligerante, com ecos dadaístas e surrealistas, no seio de arquitectura moderna.¹⁰⁰ O que aproxima Pancho do pós-modernismo é a pulverização da racionalidade moderna em vários pontos de vista cruzados, contrários e conflituosos. Em 1962, na *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Pancho insurge-se contra a ideia de “estilo”, como vimos; mas afinal decide multiplicá-los, numa nomeação caótica e provocatória: eu sou 25 estilos. Tratando-se de um “eclectismo radical” não é o de Jencks, que pressupunha a criação de uma “linguagem” controlada em feição comunicativa. O eclectismo de Pancho traduz uma linguagem em descontrolo, hiperactiva: o que diz não é necessariamente *comunicante*.

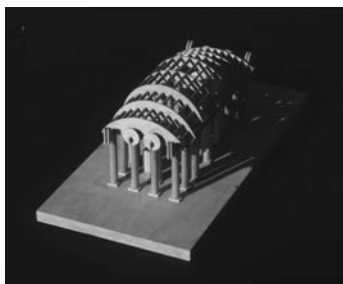
O que é pós-moderno é o lugar cruzado onde desenha: África, Portugal colonizador, Le Corbusier, o mundo anglo-saxónico. O que significa que tudo é aculturado e mediado; não há “verdadeiro” na obra de Pancho; está tudo a evocar alguma coisa. O “novo” não serve para substituir o “antigo”, para o estiolar à maneira moderna; está já também interiorizado e é tão futurante ou dócil como o “antigo”. Neste processo de modificação, o “novo” convive com o “antigo”, os seus interstícios dialogam, e essa é uma espacialidade pós-moderna. O “novo”, ou o moderno, estão em processo de *conservação*; como o “antigo”, ou o primitivo, de *exploração*.

O que caracteriza ainda a abordagem de Pancho é a sua susceptibilidade à cultura arquitectónica internacional. A determinante passagem da esfera de influência de Kahn para Venturi, que atribuímos à abordagem de Manuel Vicente, é também experimentada, como aventura, por Pancho. A Casa Vermelha (Maputo, 1968-1969) é uma obra *venturiana* até nos termos em que é descrita.¹⁰¹ Mas Pancho, como Tristan Tzara, não gosta do

¹⁰⁰ Em 1962, como já demos conta, no primeiro capítulo, Tristan Tzara apresenta Pancho numa conferência na Rodésia. Presente no evento, Udo Kultermann considera a intervenção de Pancho “surpreendentemente em sintonia” com Tzara. Cf. Udo Kultermann, *Viva Pancho*, [Johannesburg]: Total Cad Academy, 2003, p.20

¹⁰¹ Sobre a Casa Sim (Yes House, 1962) Pancho escreve que “os edifícios seriam daí por diante o que (...) quisessem ser.” Amâncio Guedes, “Oitavo Livro. O estilo Américo-Egípcio”, *Arquitectura Portuguesa*, nº2, *Op. Cit.*, 1985, p.36; a Casa Vermelha (1968-1969) é descrita em termos venturianos: “demasiado grande e

“Amâncio Guedes – Da invenção dos Templos e Outras Artes”
Maquete e fotografia na Galeria Cómicos, 1987
[Arquivo Pancho Guedes]



“senso comum”¹⁰². Está mais próximo dos “mitos profundos” do Surrealismo do que os “mitos efémeros” do Pop. A atenção de Pancho à cultura arquitectónica internacional revela-se na adopção de um historicismo mais gráfico, dos anos 70 para os anos 80, conforme a citação “clássica” ganha peso com o pós-modernismo, como é patente na Casa do Frontão Quebrado (1971), na Casaídolo (1976)¹⁰³, em Uma Casa Dórica e Redonda (1976)¹⁰⁴ ou no templo que constrói, em 1987, na Galeria Cómicos.¹⁰⁵

Tal como acontece com Pancho e, em ambos casos, replicando Le Corbusier, a pintura é matricial na obra de Luiz Cunha. E, também nos dois casos, a tensão experimental dialoga com um conservadorismo que, em Luiz Cunha, tem uma afiliação religiosa, como já notámos.

Num contexto receptivo, em 1982, a obra de Luiz Cunha é publicada na *Arquitectura*, dez anos depois de uma primeira abordagem de fundo, também na *Arquitectura*, a que já nos referimos. Respondendo às expectativas, Diogo Lino Pimentel elabora sobre obras que “à primeira vista, algumas delas podem ser tidas por manifestações dessa arquitectura um pouco cenográfico-humorística que tem sido designada por pós-moderna. Defendo que à segunda vista o não são.”¹⁰⁶ Segundo Diogo Pimentel, “é um dado objectivo que

demasiado pequena.” “Décimo Nono Livro. A Minha maneira arqueada e um pedaço à romana”, *Idem*, p.53. Cf. ainda: Amâncio Guedes, “A Minha Maneira Arqueada e um pedaço à romana” [*Arquitectura Portuguesa*, 2, 1985]. José Manuel Fernandes (comissário), “Um *Outsider* do Moderno em África”, *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p. [12 páginas].

102 Cf. Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, Robert Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1981 (Second edition), [1951], p.76

103 Cf. Amancio Guedes, “godhouse” (1976). Kenneth Frampton, Silvia Kolbowski (ed), *Idea as Model – 22 Architects 1976/180, 3IAUS*, New York: published by the Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications, 1980, pp.44-45

104 Cf. Amancio Guedes, “A Doric Round House” (1980). Kenneth Frampton, Silvia Kolbowski (ed), *Idem*, pp.94-95

105 Pancho Guedes, “Amâncio Guedes – Da invenção dos Templos e Outras Artes”, Galeria Cómicos, 1987

106 Diogo Lino Pimentel, “Luiz Cunha. Projectos e outros desenhos”, *Arquitectura*, nº145, Fevereiro 1982,

Centro Psico-Geriátrico, Luiz Cunha, Cascais, 1981/85
[Fotografia de Jorge Figueira, 2006]



Luís Cunha já falava essa linguagem há dez ou quinze anos atrás. Isto podia fazer dele um *post-modernista avant la lettre*, porque não? Mas (...) os *cenários* de Luis Cunha têm sempre uma forte referência e motivação na cultura e tradição, não só dele mas do lugar (...). E isto parece-me ser uma atitude totalmente oposta ao cosmopolitismo dos *cenários* pós-modernistas, para os quais a referência cultural é (...), doutro tempo e doutro lugar.”¹⁰⁷

De facto, no pós-modernismo há uma *profanação* do lugar ancestral: as coordenadas “autênticas” são cruzadas com as inventariadas pela cultura *cosmopolita*. E na obra de Luiz Cunha, a entropia de elementos, o humor e a grafia BD, transbordam para lá de qualquer “autenticidade” como confirma, aliás, Diogo Pimentel: “na sua modalidade mais ecléctica, Luís Cunha não resiste (...) a certo humorismo formal: são os elementos de betão prefabricado usados como cantaria tradicional, a manilha de esgoto transformada em voluta de capitel de evocação jónica (...), ou a pequena *varanda bow-window* neogótica (...) no edifício do *Diário do Minho*.”¹⁰⁸

Situando duas vertentes na obra de Luiz Cunha – uma “*corbusiana* (...) nas obras de programa e enquadramento mais cosmopolitas e, outra, ecléctica, (...) nos programas e ambientes menos eruditos” Diogo Pimentel descreve um “movimento pendular entre uma e outra componentes.”¹⁰⁹ Com efeito, entre a Residência das Irmãs Hospitaleiras (Cascais, 1977-1981) e o Centro Psico-Geriátrico de Nossa Senhora de Fátima (Cascais, 1981-1985) há essa duplicidade: a primeira denota um *corbusianismo* exacerbado¹¹⁰; a segunda é uma ampliação livre das características “portuguesas” de uma moradia

p.42

107 Diogo Lino Pimentel, *Ibidem*.

108 Diogo Lino Pimentel, *Ibidem*.

109 Diogo Lino Pimentel, *Ibidem*.

110 Cf. Luiz Cunha, “Habitação Colectiva, Residência das Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus”, *Arquitectura*, nº145, Fevereiro 1982, pp.54-55

“Sugestões para um plano não burocrático de reconstrução da cidade de Angra do Heroísmo/Açores”, Luís Cunha *Depois do Modernismo*, 1983, pp.90 e 91



preexistente.¹¹¹ O Centro Psico-Geriátrico é a demonstração de um tradicionalismo hiperbolizado e fantástico que caracteriza a arquitectura de Luiz Cunha nos anos 80. Esta filiação é patente nas obras que apresenta nas *Tendências da arquitectura portuguesa*¹¹², em 1986. Manuel Graça Dias descreve-as como um “mano-a-mano popular entre azulejos correntes e pátios árabes, reixas de alumínio e frontões de betão, estores e largos vãos modernistas, capitéis de ferro forjado e moinhos de vento, tintas coloridas e tapeçarias cubistas”. Concluindo, nesse sentido, que Luiz Cunha “é o mais vernacular dos arquitectos contemporâneos no sentido em que vernacular possa significar uma arquitectura autónoma e expedita, enfeitada pelas referências difusas de um património omnipresente.”¹¹³

Esta cultura livremente vernacular – presente na abordagem de Rob Krier com quem, aliás, Luiz Cunha se corresponde –, passa também pela manualidade no desenho de projecto e uma visão, ao longo dos anos 80, cada vez mais exuberantemente tradicionalista da cidade¹¹⁴ que estará, no final na década, totalmente em contra-ciclo.¹¹⁵

111 Como escreve Michel Toussaint: “A pequena loucura que a casa *portuguesinha* representava na sua atitude timidamente ecléctica, é ampliada”. Michel Toussaint, *JA-Jornal Arquitectos*, nº33-34, Janeiro-Fevereiro 1985, p.S6

112 No texto que apresenta Luiz Cunha nas *Tendências...*, Michel Toussaint enquadra a publicação em 1982 da sua obra, na *Arquitectura*, como reflexo de um contexto onde “as posições gerais dos arquitectos mudaram” e “Portugal no refluxo do 25 de Abril está aberto à procura de outros caminhos, substituindo aqueles que se tinham encerrado com as desilusões do pós-revolução e outras.” A ênfase na abordagem tradicionalista é confirmada. Retomando as duas tendências de Luiz Cunha já referenciadas – “um olhar exuberante sobre Le Corbusier” e a “pesquisa de base clássica ou tradicional” – Toussaint afirma que a “segunda, afinal de maior alento, preenche a presente exposição.” Michel T. Alves Pereira, “Luiz Cunha – Tempo recentes”, AAVV, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.48

113 Manuel Graça Dias, “Familiar”, *Idem*, p.29. Cf. ainda Manuel Graça Dias, “Desossar, com garfo e faca”, *JA-Jornal Arquitectos*, nº33-34, *Op. Cit.*, 1985, p.S8

114 Cf. Luiz Cunha, “Igreja de Cristo-Rei, (Portela de Sacavém, 1982-1992)”, *JA-Jornal Arquitectos*, nº128, Outubro 1993, pp.52-59

115 Cf. Luiz Cunha, “Plano de pormenor do Pólo II da Universidade do Porto”, *JA-Jornal Arquitectos*, 154, Dezembro 1995, pp.25-29. Em 2000, Luiz Cunha afirma já retrospectivamente: “Quando identificavam a minha produção com o chamado pós-modernismo era uma coincidência puramente fortuita, porque nunca

Durante esse período, no entanto, Luiz Cunha captou a imaginação do momento e a sua adopção pela nova geração lisboeta ficou patente, desde logo, ao integrar o *Depois do Modernismo* (1983).¹¹⁶

A génese do edifício de escritórios iconográfico, que marcará o pós-modernismo em Portugal, está no “Franjinhas” de Atelier Nuno Teotónio Pereira (Lisboa, 1965-1969) e na enorme polémica que criou na época.¹¹⁷ Mediação entre a arquitectura de autor e uma “arquitectura comercial”, o “Franjinhas” adopta uma expressão comunicativa abstracta à maneira das experiências historicistas dos italianos, nos anos 50 e 60. Nesse sentido, é o ponto de ligação entre as experiências culturalistas de Teotónio Pereira e o novo tempo mediático que se abre nos anos 60. Do “Franjinhas” para o Edifício Castil (1968-1972), que já anotámos, passamos da “revisão do moderno” para uma linguagem tardo-moderna que cruza uma expressão tecnológica com referências livremente históricas, a caminho do pós-modernismo.¹¹⁸

De facto, na Loja Valentim de Carvalho (Cascais), Tomás Taveira adopta, extraordinariamente em cima do tempo, elementos da cultura pop londrina que joga com referências gráficas “clássicas” (na planta e elementos decorativos).¹¹⁹ A intervenção pictórica de Rolando Sá Nogueira, integrando palavras de Herberto Helder¹²⁰, percorre o interior e o exterior da intervenção, num diálogo que não segue a lógica modernista da “integração das artes”, mas visa um outro estado de sublimação. Antecipando a lógica

tive a preocupação de seguir aquilo que era identificado teoricamente como pós-modernismo. Houve realmente uma certa aproximação que coincidiu nesse período. Como sabe, foi um período que se esgotou relativamente depressa. Eu continuei o meu caminho e as pessoas quase que se esqueceram também do meu trabalho.” Luiz Cunha, “Uma realidade no limite do imaginário”, [Entrevista de José Charters Monteiro], *Arquitectura e Vida*, nº9, Outubro 2000, p.39

116Cf. “Sugestões para um plano não burocrático de reconstrução da cidade de Angra do Heroísmo/Açores”, Luís Serpa (Coord.), *Depois do Modernismo*, Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983, pp.90-91

117 Cf. “Os Mamarrachos”, *Diário Popular*, 17 Abril 1972 (capa). Cf. ainda, sobre as alterações na relação do arquitecto com a sociedade: “Mesa redonda - a loja de modas, o projectista e a Sociedade de Consumo”. “Nos prédios construídos em Lisboa, nos últimos anos, talvez o mais polémico seja o do Teotónio Pereira na Braancamp que nos primeiros tempos foi assim um pólo de discórdia na cidade. Mas a polémica já acabou ninguém se recusou a habitá-lo, o prédio está totalmente ocupado. Foi consumido.” *Arquitectura*, nº119, Janeiro-Fevereiro 1971, p.22

118 Estas diferentes abordagens são salientadas, em 1983, por José Manuel Fernandes, em período do debate pós-modernista: “Teotónio Pereira: singeleza”; “Tomás Taveira: espectáculo”. Cf. José Manuel Fernandes, “Dois arquitectos de Lisboa”, *Expresso Revista*, 20 Agosto 1983, p.21R. Cf. ainda: José Manuel Fernandes, “Tomás Taveira: cenografia e barroco”, *Expresso Revista*, 20 Agosto de 1983, pp.24-25R. Segundo Tomás Taveira, o Castil deriva quase automaticamente da fachada ondulante do Palácio Carignano do Guarino Gaurini – e nunca do Stirling”, Taveira citado por José Manuel Fernandes, *Idem*, p.24R

119 Cf. Anexo: “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Tomás Taveira. Lisboa, 28/03//07, pp.101-119

120 Cf. Herberto Helder, “Texto de base que serviu para a elaboração do poema que *percorre* a loja”, Atelier Conceição Silva, “Uma loja de discos”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, p.71



do pós-modernismo, a “cultura popular” irrompe na “cultura erudita”; as técnicas de publicidade ganham maioridade artística; entre cores intensas e pictogramas, um *grafitti* poético vibra na “fachada barroca.” O texto de Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder que acompanha a publicação desta obra, na *Arquitectura*, dá conta da erupção livre de heranças (surrealismo, pop) e da existência de suportes distintos (pintura, publicidade, arquitectura).¹²¹ A vertigem de “comunicar”, em diálogo surrealista-pop, sobrepõe-se a qualquer coerência artística ou arquitectónica: “A obra apresenta incidências de uma herança surrealista, pela inspiração libertária, certa confiança aleatória (...), e a abolição, no plano concreto, do maniqueísmo espiritual que concebe a vida como um divórcio entre o que é interior e o que é exterior (...), o sonho e a vigília.”¹²² O que une as várias expressões é um *anti-racionalismo* vertido num “máximo de entropia”, e numa “polivalência de sentidos.”¹²³ Acompanhando a publicação da Loja Valentim de Carvalho, um artigo de M. João Leal reconhece e traduz a singularidade do edifício: “Na nossa produção arquitectónica raras são as obras que evidenciam intenções, conceitos, valores. O que acontece nesta loja com cerca de duas dezenas de m2 é mais importante do que em muitas dezenas, talvez centenas, de grandes edifícios”; porque “aqui, se dá uma *explosão* dos múltiplos problemas que a arquitectura actualmente enfrenta.”¹²⁴ Em 1970, Taveira publica “O lettering”¹²⁵, um artigo que cruza a abordagem semiótica com temas pop e se situa no campo de pesquisa que a publicação, em 1972, de *Learning*

121 “A loja funciona em estado de máquina quotidiana, rigorosa como entidade cívica e útil, e insólita pela desenvoltura activa e o lirismo libertário”, Tomás Taveira, Sá Nogueira e Herberto Helder, “A imagem e a memória”, *Idem*, p.72

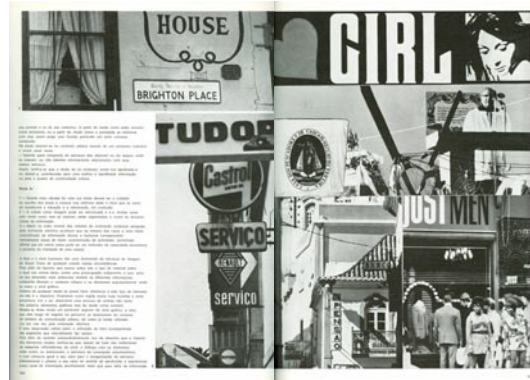
122 O texto cruza linguagens do surrealismo e do pop: “a obra tem a ver com o espírito e a maneira de um *cadáver esquisito* (...). A sugestão pop, também visível, deriva sobretudo do optimismo objectivo da pintura, da sua isenção subjectiva.” Tomás Taveira, Sá Nogueira, Herberto Helder, *Ibidem*.

123 Tomás Taveira, Sá Nogueira, Herberto Helder, “, *ibidem*.

124 M. João Leal, “Uma loja de discos”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, p.70

125 Tomás Taveira, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho-Agosto, 1970, pp.159-163. Cf. Tomás Taveira, *Discurso da Cidade*, Lisboa, 1974

“O lettering”, Tomás Taveira
Arquitectura, 116, 1970, capa, pp.160 e 161



from *Las Vegas* fixa na história da arquitectura, como vimos. Usando referências estruturalistas e ilustrando o artigo com imagens de um pitoresco português proto-pop, Taveira escreve sobre a importância da “letra”, do “seu uso na palavra, ou apenas como símbolo” enquanto “região particular do sinal, da informação da cidade.”¹²⁶ Referindo o uso da “letra” na história do moderno e nas experiências da vanguarda dos anos 60, como os Archigram¹²⁷, Taveira fala de “investigação” em nome de uma “legibilidade da cidade”¹²⁸, visando “aprofundar a arquitectura como canal de informação plurifacetado dado que para além da informação que lhe é própria pode ainda suportar outros canais.”¹²⁹ No contexto de uma “civilização eléctrica”, “a arquitectura deverá assumir a sua função informativa como um *mass media*.”¹³⁰

No texto que Taveira escreve, em 1975, sobre os Laboratórios de Engenharia da Universidade de Leicester (1959), de James Stirling, é também possível identificar a origem semiótica do pós-modernismo, isto é, a procura de um controle dos sinais da arquitectura com vista a uma *comunicação* eficaz. Além da sua veia populista: “a arquitectura será uma produção mais rápida e natural elevando a matérias possíveis todos os efêmeros; o corpo, a pintura, o *revival* e, acima de tudo, tudo que nos relacione

126 Tomás Taveira, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, *Op. Cit.*, 1970, p.159

127 “Dos grandes mestres Mendelsohn foi o único a utilizar a letra como elemento de estrutura na concepção dos edificios, assim como o Futurismo Russo foi o único a entendê-lo desse modo. Os sinais ligados à prática arquitectónica e tipográfica aparecem neste momento como campos separados do design, embora influenciando-se mutuamente a tal ponto que a *letra* se torna estruturalmente quase arquitectónica e a arquitectura quase gráfica.” Tomás Taveira, *Ibidem*. E ainda: “São de assinalar, a este nível, os esforços de grupos como o do Archigram. (...) A arquitectura deixa de ser apenas uma aglutinação de funções e percursos (...) passa a ser a sinalização dessas funções (...) deixa de ser muda (...) é cada vez mais um canal de informação que por ter uma dimensão física comporta ainda vários outros canais.” Tomás Taveira, *Idem*, p.163 [Escrito em nota].

128 Tomás Taveira, *Idem*, p.159

129 Tomás Taveira, *Idem*, pp.160-162

130 Tomás Taveira, *Idem*, p.163. Cf. Tomás Taveira, *Discurso da Cidade*, Lisboa, 1974

Edifício na Av. D. João XXI, Tomás Taveira, Lisboa, 1978
[Arquivo Tomás Taveira]



com o homem comum”.¹³¹

Nestas intervenções teóricas, como nas obras dos anos 70, está já traçado um roteiro para o pós-modernismo. Em 1982, Taveira anuncia que “o movimento pós-modernista já começou”, no *Expresso*, fazendo a clássica denúncia do *International Style* que repetirá ao longo dos anos 80¹³², e assumindo o “*classicismo eclético ou um free style classicismo*”¹³³, na linha de Charles Jencks. Para concluir, em tom neo-vanguardista, que não correspondendo “às necessidades culturais, psicológicas e sociais das populações”, “a Arquitectura Moderna já morreu e a arquitectura Pós-Moderna já nasceu!”¹³⁴

De facto, o pós-modernismo de Tomás Taveira decorre dos temas libertários dos “anos 60” anulados da sua carga revolucionária, como uma transgressão sem *idealismo*, conforme observámos na caracterização de Marianne DeKoven ou de Linda Hutcheon.¹³⁵ Esta faceta lírica e pop, rara no nosso contexto, está presente na pintura de empenas, recurso que utiliza nas Olaias ou no edifício da Av. D. João XXI. Com estes dispositivos, Taveira afirma pretender “criar um clima de equívocos, de paródia, ou ainda de *trompe l’oeil*. (...) A pintura desenha um novo objecto ao qual não corresponde directamente a forma

131 Tomás Taveira, “Leitura (crítica) de James Stirling”, *Colóquio Artes*, nº 23, Junho 1975, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.41

132 Segundo Taveira, “as maiores deficiências” do *International Style*, “acabaram por vir a ser uma aborrecidíssima e repetitiva experiência visual e funcional, traduzindo uma arquitectura vazia (...), em que a imaginação se apaga e a invenção deixa de ter qualquer significado (...), um fazer absolutamente insensível às tradições e ao contexto cultural particular de cada espaço social onde se vai actuar”. Por isso, “surge com uma certa naturalidade uma nostalgia crescente em relação ao *vernáculo* e ao *clássico*...” Tomás Taveira, “O movimento pós-modernista já começou”, *Revista Expresso*, 1 Maio de 1982, p.22R. Por ocasião do Prémio Valmor atribuído às Olaias, em 1984, escreve enquadrando o contexto “social” e “maquinista” da arquitectura moderna: “é esta circunstância que justifica que a Arquitectura Moderna seja uma *simplificação* da ideia de arquitectura, obedeça ao uso directo dos materiais tal como a máquina os produzia e seja ela própria sujeita a um *maquinismo* redutor.” Tomás Taveira, “Arquitectura e imagem, cultura e cidade”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº129, 25/31 Dezembro 1984, p.23

133 Tomás Taveira, “O movimento pós-modernista já começou”, *Revista Expresso*, *Op. Cit.* p.23R

134 Tomás Taveira, *Ibidem*.

135 Cf. 2.3.1 Cultura pop: os “anos 60” e a Pop Art na origem do pós-modernismo; 2.3.3 Políticas do pós-modernismo: o “afirmativo”, o “crítico” e o “negativo”.

“Grandes intervenções em Lisboa”
Arquitectura Portuguesa, 4, 1985 (capa)



arquitectónica, *acentuando-a* ou *destruindo-a*. (...) As empenas poderão simplesmente contribuir para animação da cidade, para a construção de uma cidade imaginária.”¹³⁶

Publicitando o pós-modernismo, Taveira publicita também a arquitectura, e descrevendo as virtualidades da *imagem*¹³⁷ caracteriza a nova condição do arquitecto. A sua lógica é exuberantemente “afirmativa”: “o movimento pós-moderno reinventa a história, os valores antropológicos, o espírito do lugar, transforma-os numa poética que acaba por ser alegre”¹³⁸; assim como o seu temperamento: “Sou um arquitecto barroco. Exuberante, alegre e entusiasmado.”¹³⁹

As Amoreiras são o ponto culminar deste processo. Ainda com os edifícios em construção, Taveira antecipa: “iremos ver uma profusão de elementos medievais e de elementos da história de Portugal. Apesar de construídos em ferro e vidro, estes serão edifícios que, ao contrário do Sheraton, que tanto podia estar em Lisboa como em Nova Iorque, só fazem sentido nesta cidade e nesta época.”¹⁴⁰ As Amoreiras são um fenómeno mediático, cultural e comercial.¹⁴¹ Como escreve Geoffrey Broadbent: “captaram a imaginação pública de um modo espectacular.”¹⁴² Uma argumentação antropológica

136 José Manuel Fernandes, “Tomás Taveira: cenografia e barroco”, *Expresso Revista*, 20 Agosto de 1983, pp.24-25R

137 Cf. Tomás Taveira, “Arquitectura e imagem, cultura e cidade”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *Op. Cit.*, 1984, p.23

138 Tomás Taveira, “Tomás Taveira: “Sou um arquitecto barroco”, Entrevista de Alexandre Melo e Carlos Chora, *Expresso Revista*, 1 Dezembro 1984, p.31R

139 Tomás Taveira, *Idem*, p.33R

140 José Manuel Fernandes, “Tomás Taveira: cenografia e barroco”, *Expresso Revista*, *Op. Cit.*, p.25R

141 Cf. José Manuel Fernandes, “O luxo das Amoreiras”, *Expresso Revista*, 19 Novembro 1983, p.5. Cf. ainda: Paulo Varela Gomes, “O efeito Amoreiras”, *Idem*, 31 Dezembro 1987, pp. 32-33. “O efeito Amoreiras é uma manifestação particularmente interessante do confronto entre o gosto dos meios da cultura e o gosto popular. Quando em certos círculos do Porto, as Amoreiras surgem como o símbolo da perdição de Lisboa, essa nova Sodoma, não é só disso que se trata. Mas *isso* também conta. Resta saber até que ponto não se assiste hoje, em Portugal como noutros lugares, a um espécie de fusão entre gosto popular, o gosto erudito, o vernáculo, e os novos *estilos internacionais*, que passará ainda por outras misturas... até desembocar numa qualquer síntese que também passará de moda.” (p.33R)

142 Geoffrey Broadbent, “Introduction”, Tomás Taveira, *Tomás Taveira, Architectural Works and Designs*,



“O autenticamento falso”, Luís Serpa
Arquitectura Portuguesa, 4, 1985, p.53

Maquete do BNU
[Arquivo Tomás Taveira]



e cultural é alargada, nas Amoreiras, a uma ficção medievalista¹⁴³; mas, permanece a sobreposição do discurso “contextualista” com a contaminação mediática do cinema, do vídeo ou da televisão. Entre os *guerreiros que defendem a dama* nas Amoreiras e as referências ao *Paris-Texas* (Wim Wenders, 1984), é um mundo pós-modernista que se abre. Taveira fala cruzadamente de uma “noção rigorosa de regionalismo mas não de regionalismo folclórico”, e do entusiasmo que lhe desperta o “vídeo, em especial, vídeo-clips, os desenhos animados de *science fiction*, por exemplo.”¹⁴⁴

A geração do *Depois do Modernismo* acompanha e divulga a obra de Taveira, que surge em 1986 como uma das *Tendências da Arquitectura Portuguesa*.¹⁴⁵ O BNU (1983-1989) fecha a década “barroca”. É um “decorated shed” na vertical, uma estrutura “moderna” recoberta com temas formais agigantados à maneira pop. Um objecto de *design* à escala urbana; e uma “arquitectura falante” à beira da década do silêncio.

London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, p.9

143 “Se acredito que Lisboa é acima de tudo, uma *cidade medieval* (...), e se dentro da poética pós-moderna há uma possibilidade de estabelecer laços com uma arquitectura antiga e com o *geniu loci então*, justifica-se que eu tenha desenvolvido nas Amoreiras a retórica ou o mito do Medievalismo”, Tomás Taveira, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.27

144 Tomás Taveira, “Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso!’”, [entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], *Expresso Revista*, 24 Junho 1989, p.61R

145 “Taveira continua o hábil arquitecto que sempre foi, onde os diversos fantasmas do Pós-modernismo se resolvem, no caótico e barroco cruzar dos seus diversos esquematismos. São sempre excessivos, mas *festivos*, os seus edifícios.” Manuel Graça Dias, “Extravagante” AAVV, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, *Op. Cit.*, 1989, p.29. Cf. Tomás Taveira, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, *Op. Cit.*, 1985, pp.24-30. Cf. José Manuel Fernandes, “O triângulo das Amoreiras”, *Idem*, pp.31-34. Cf. Manuel Graça Dias, “À Margem”, *Idem*, p.35. Cf. ainda: *New Transfiguration*, Catálogo da exposição, Galeria Cómicos, 1985

3.2

Durante o *Depois do Modernismo*; a polarização Porto-Lisboa

3.2.1

Diz que estás a sufocar o crocodilo; Lisboa e os *Novíssimos*

No final da década de 70, uma nova geração de arquitectos em Lisboa quer romper com o *status quo*. Se no Porto, como veremos, as alterações culturais que estão a ocorrer serão interiorizadas e reflectidas numa lógica de “continuidade”, em Lisboa, o processo tem os contornos de uma “neo-vanguarda”. Segundo um “desejo ardente de *comunicação*”¹, sucedem-se declarações que são manifestos, publicações e exposições que tentam captar a “nova arquitectura” que surgiria dos escombros do “moderno”. No plano cultural, a militância do “individual” sucede à militância revolucionária, fragmentando o conceito; a censura que agora se quer abolir é a “censura do prazer”. A clivagem em curso tem uma conotação “anti-moderna” evidente, de acordo com o quadro internacional que descrevemos; mas é também expressão concreta de uma ruptura com o ensino e com a prática da arquitectura em Lisboa. Neste processo, dois aspectos são notórios: o regresso do desenho, entendido na perspectiva da libertação do *desejo* sobre a forma, numa clara recusa de abordagens “científicas”; e a aproximação a uma cultura de eclectismo que cruza os temas de Venturi (via Manuel Vicente), com o “fim da proibição” que a Bienal de Veneza de 1980 proclama.² Como escreve Manuel Graça Dias em 1986, já em tom retrospectivo: “A nossa fé, que era o medo da solidão que vivêramos, uniu-nos, e provocatoriamente *anti-modernos* avançámos, em paralelo com o mundo, revisitando

1 Manuel Graça Dias, “Por uma vanguarda popular”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº51/52, Ano 5, Novembro/Dezembro 1986, p.22. “Sentíamos a necessidade de comunicar significados e íamos buscar a novos exemplos populares a força e a argumentação. Ficámos, para alguns, odiosamente pós-modernos, neo-historicistas, cenográficos.”

2 Comentando a influência dos “métodos de projecto” na sua formação, na ESBAL e no Atelier Nuno Teotónio Pereira, João Paciência faz uma referência à Bienal de Veneza de 1980 como resultado dessa abordagem acrescentada dos “meandros da intuição ou expressividade formal de cada projectista”: “este salto da análise sistemática dos métodos de projecto (...) não devidamente filtrada pelos arquitectos ao desenharem as formas arquitectónicas, talvez tenha sido uma das falhas mais notórias deste período. (...) Não deixa de ser curioso verificar que, passados praticamente 10 anos sobre estas aproximações, se faça em Veneza uma Bienal em que o que se mostra são justamente os elementos arquitectónicos que poderão funcionar como palavras de uma linguagem para reconstituir uma *nova arquitectura*”. “Entrevista com João Paciência”, [Entrevista por José Lamas], *Arquitectura*, nº144, (4ª série), Dezembro 1981, p.59

os modelos queridos, experimentando os enfiamentos de Palladio, os mínimos festões de Asplund, os azulejos industriais, os mongolóides portais do neo-clássico colonial (...). Acreditávamos que as cidades estavam carentes destes modos, de algum orgulho construtivo, de alguns temas e modelos esquecidos; gabávamo-nos de vir a conseguir mais pedaços de comunicação que o *abstracto-moderno*.³

As alterações em curso fazem-se sentir no Encontro de Aveiro, que ocorreu em 1979. Adoptando uma terminologia *rossiana*, os organizadores propõem-se discutir a “prática disciplinar”⁴ dos arquitectos. É notado que o debate já não envolve as questões políticas que tinham sido centrais em 1969, no encontro anterior⁵. Não é só o país que mudou; a cultura arquitectónica tem agora outros referentes: as “linguagens de prazer” sobrepõem-se às “linguagens de batalha”, para retomar Tafuri. Os projectos apresentados deixam antever clivagens formais que se aprofundarão nos anos 80, entre Lisboa e o Porto.⁶ O que tende a unir as intervenções é o entendimento da “autonomia da arquitectura”, para usar o termo *rossiano* que é referido⁷, que se traduzirá no progressivo abandono do discurso “social” e na oposição aos “métodos científicos” de projecto.

No caso específico de Lisboa, o que está em causa é uma ruptura com os pressupostos “culturalistas” e depois “científicos” da geração onde pontua Nuno Portas, como vimos. É disso que Pedro Vieira de Almeida se dá conta ao comentar os projectos apresentados no Congresso: “alguns dos quais se percebiam como elegantes objectos, e brilhantes exercícios de mão e gosto, afirmavam-se curiosamente desvinculados de qualquer circunstância responsabilizante, desde a formalização dos programas (que logo se propunham não discutir) passando por todo o processo do projecto, ausente, desprendidamente tecnocrático, até à definição do produto final, fechado, incapaz de um diálogo de apropriação com as populações ou com os sítios, desvinculado de quaisquer preexistências, com total desdém por preocupações sociológicas ou

3 Manuel Graça Dias, “Por uma vanguarda popular”, *Op. Cit.*, 1986, p.22

4 “Informação”, *Arquitectura*, nº132 (4ª Série) Fevereiro/Março 1979, p.76

5 “Desta vez mostraram-se projectos e obras, o que já é extremamente importante, uma vez que, em 69, por estranho que pareça tal não aconteceu (extremamente pressionados pelas condições sociais e políticas, os arquitectos assumiam-se sobretudo como *cidadão empenhados*).” João Luís Carrilho da Graça, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº134, (4ª série) Junho/Julho 1979, p.52

6 Comentando à exposição dos projectos, João Paciência nota “a dissociação entre duas escolas de Arquitectura e uma quase total falta de informação sobre o que se faz nas escolas ou fora delas”. João Paciência, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, 134, *Idem*, 1979, p.54

7 “Dois ou três vectores fundamentais caracterizam a quase globalidade dos projectos” escreve João Luís Carrilho da Graça: “o entendimento da arquitectura como actividade cultural autónoma, a constatação de que a actividade do arquitecto consiste em conformar espaços, dar-lhes forma (...), o entendimento da arquitectura como linguagem.” João Luís Carrilho da Graça, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Idem*, 1979, p.52

culturais.”⁸ De facto, para a “nova geração”, a atenção ao “produto final” substitui as interrogações “processuais”; o desejo do desenho é mais forte que os resultados dos “inquéritos”; no lugar da “ciência” aspira-se à artisticidade das Belas Artes.⁹ Notando que a “intervenção urbanística volta a ser, ali a do objecto acabado, rígido, definitivo”, o que parece involuntariamente traduzir uma descrição *rossiana* da arquitectura, Vieira de Almeida refere-se ainda à “fragilidade do apoio teórico e até o grande à-vontade com que aqueles trabalhos foram apresentados e despreocupadamente justificados.”¹⁰ Este “à-vontade” são já os anos 80 a acontecer.¹¹

A propósito do Congresso de 1981, Nuno Teotónio Pereira fala de “ausência de combatividade”¹², enquanto Michel Alves Pereira [Toussaint] se propõe “reconstruir a disciplina, a partir duma visão descomprometida da realidade, ultrapassando preconceitos vigentes” no sentido de uma “utopia bem disposta”¹³. José Manuel Fernandes nota “que os do Porto são *bem diferentes*” e que “os emigrantes *geram cultura* arquitectónica”.¹⁴ De facto, um estudo que é apresentado no Congresso – “As Casas de Emigrantes na Região de Aveiro”¹⁵ – revela um tema fetiche desses anos. As abordagens livremente *venturianas* que visam relativizar e, no limite, “aprender com”, sucedem-se. As “casas

8 Pedro Vieira de Almeida, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº134, *Idem*, p.51

9 Pedro Vieira de Almeida, *Ibidem*. Cf. ainda “Entrevista com João Paciência”, [Entrevista por José Lamas], *Op. Cit.*, 1981. “Houve da minha parte e de muitos da minha geração uma tentativa de nos libertarmos de fazer as coisas através de uma visão estritamente funcionalista do projecto, porque, na realidade, os métodos sistemáticos que nós aprendemos na escola levaram-nos um pouco à adição sucessiva de coisas (...). Fazia-se uma listagem de actividades (...). E eu aqui afasto-me radicalmente das posições [de] Nuno Portas, porque eu penso que o arquitecto tem mesmo de reivindicar para si o mundo das formas.” Pedro Vieira de Almeida, *Op. Cit.*, pp.62-63

10 Pedro Vieira de Almeida, *Ibidem*.

11 A vontade de “comunicação” supera a “racionalidade” do discurso: Manuel Graça Dias envia uma colagem como depoimento sobre o Congresso. “O melhor foi quando fomos ver Aveiro de azulejos à noite, e entrámos nas ruas, nas pontes”. Cf. Manuel Graça Dias, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº134, *Op. Cit.*, 1979, p.50

12 Nuno Teotónio Pereira, “Ausência de combatividade”, 2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos, *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, p.73. Cf. ainda Pedro Brandão, “Acabou a arquitectura como fê”, *Idem*, p.76

13 Michel Alves Pereira, “Ignorância com reflexo no congresso”, 2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos. *Arquitectura*, nº146, *Idem*, 1982, p.72

14 José Manuel Fernandes, “O congresso que foi...”, 2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos. *Arquitectura*, nº146, *Idem*, 1982, p.73

15 Cf. Clara Viera e Raul S. Veríssimo, “As Casas de Emigrantes na Região de Aveiro”, *Arquitectura*, nº145, (4ª série), Fevereiro 1982, pp.25-28. “Não há preconceitos sobre as cores, de modo a associá-las à ideia de bom ou mau gosto (...). Existem muitas cores mas não há uma dominante. Esta percepção parcial das formas do espaço existe na arquitectura erudita tardo-barroca.” (p.26); “a luminescência dos materiais traduz a riqueza e o poder do proprietário e apresenta-o simultaneamente como dominado ou dominadores”(p.27); “qualquer proposta autoritária, que não deixe espaço para realizações individuais, só pode acelerar o processo de destruição das culturas tradicionais” (p.28)

“Novísimos”
Arquitectura, 149, 1983, capa e p.14



dos emigrantes” aguçam os manifestos “anti-moderno”, e permitem aprofundar a divergência com “as bem pensâncias.”¹⁶

Entre 1982 e 1983, o “pós-modernismo” entra na conversa. Em Abril de 1982, o recém-criado *JA – Jornal Arquitectos*, faz capa com Rossi e apresentado-o juntamente com R. Krier, R. Venturi, M. Culot, R. Bofill e C. Jencks, dá conta do fenómeno: “lentamente uma nova palavra infiltra-se no vocabulário dos arquitectos portuguesa – pós-modernismo.”¹⁷ Em Fevereiro desse ano, na *Arquitectura* dedicada a Luiz Cunha, tinha surgido uma pequena nota anunciando um número dedicado aos “Novísimos”. A definição de “Novísimos” que aí consta é, ponto por ponto, o anúncio rápido de uma ruptura: “o abandono da proeminência do projecto político e social sobre o projecto de arquitectura”; o “regresso à prática da arquitectura como uma das Belas Artes”; a recusa do moderno ao se assumir “o risco de projectar e construir sem rede”; e uma confrontação geracional e cultural vincada: “os resultados, em termos de arquitectura, da geração dos neo-realistas (ladrões de bicicletas) contraposta à dos emigrantes, clandestinos e outros artistas descarados.”¹⁸

16 Cf. José Pedro Martins Barata, “Casas de emigrantes no país real”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº5, Abril 1982, pp.8-9; Cf. Pedro Brandão, “O eclipse da arquitectura sem arquitectos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 31/32, Novembro/Dezembro 1984, p.45. A propósito da exposição *Casas Modernas/Paisagens Antigas*, [Instituto Português do Património Cultural, 1982/1983], José Manuel Fernandes abre duas hipóteses: “defender como problema moral e de gosto a necessária condenação deste tipo de arquitectura, com o cortejo de legislação implícita, e a contraposição de modelos correctos; ou aceitar implicitamente o fenómeno [pelo menos numa perspectiva socio-cultural (...)] tentar explicá-lo e absorvê-lo (...) procurando a partir dele, e não contra ele, o seu enquadramento visual, ambiental, formal, espelho que é de inadaptaada formação social”. “Casas Modernas/Paisagens Antigas”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto 1983, p.59. Cf. ainda Roselyne de Villanova, Carolina Leite, Isabel Raposo, *Casas de sonhos*, Edições Salamandra, 1995, [Paris: Éditions Créaphis, 1994]

17Cf. FSD, “Introdução aos pós-modernistas”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº5, Abril 1982, p.4. E ainda Victor Consiglieri e Michel Toussaint Pereira, “Para uma nova contradição na arquitectura?”, *Idem*, p.7. Em 1983, o 2º Simpósio Internacional de Arquitectura, coordenado por Tomás Taveira, traz a Lisboa, Michael Graves, Peter Eisenman e Edward Jones. Cf. João Paciência, “2º Simpósio internacional de arquitectura no Departamento de Arquitectura na ESBAL”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 19/20, Julho/Agosto 1983, p.17

18 “Um número de *Arquitectura* sobre os Novísimos”, *Arquitectura*, nº145, (4ª Série), Fevereiro 1982, p.78



Depois do Modernismo, 1983 (capa)

Depois do Modernismo, 1983
[© 1983, Depois do Modernismo
fotografia de Pedro Libório]



A publicação de “Novíssimos”, que surgirá em Março-Abril de 1983, a seguir ao *Depois do Modernismo*, tem muitos participantes comuns e, na prática, partilha os mesmos objectivos. José Manuel Fernandes apresenta uma “geração perdida (...) enquanto projecto coerente e colectivo; geração ganha enquanto busca de um novo estar”¹⁹ e sublinha aquilo que entende ser “uma atenção maior aos aspectos formais, simbólicos, vernáculos, históricos da arquitectura”.²⁰ Nesse contexto, propõe a existência de duas linhas, em “tensão”, com afinidades políticas diferenciadas: uma primeira, que “seria de neo-direita, consumista, subvertendo os *media* modernos, usando os resultados da automatização sem pudor (de que Jencks é caricatura) combinados com os materiais da História descontextualizados (como Krier faz); e uma segunda, que seria de “neo-esquerda, e para a qual poderíamos usar o designativo de Kenneth Frampton, a *arquitectura táctil*, antivisual, regionalista *crítica* (como diz Grassi) mais puritana como atitude, mais serena e menos espectacular nos resultados, e de que a Escola do Porto dos 70’s é sem dúvida a precursora e instauradora entre nós...”²¹ Estas duas linhas correspondem àquilo que chamámos pós-modernismo afirmativo e crítico.

O *Depois do Modernismo*, conjunto de acontecimentos que ocorre em Lisboa entre 7 e 30 de Janeiro de 1983, englobando várias áreas, teve um impacto cultural significativo, que analisaremos. Porque é matricial na génese do pós-modernismo e porque há uma nova geração de arquitectos particularmente activos em Lisboa, a arquitectura tem um protagonismo singular no evento. Fazendo a leitura “habitual” das limitações do “moderno”, Michel Toussaint, coordenador da arquitectura na exposição, elenca os temas do pós-moderno e conclui em tom panfletário: “contra a pureza, contra a moral da limpeza, contra o anonimato que nos tem querido impor, pela sobrevivência das

19 José Manuel Fernandes, [Novíssimos – Sem Título], *Arquitectura*, nº149, (4ª Série), Março-Abril 1983, p.15

20 José Manuel Fernandes, *Ibidem*.

21 José Manuel Fernandes, *Ibidem*.

Depois do Modernismo, 1983
[© 1983, *Depois do Modernismo*
fotografias de Pedro Libório]



individualidades e das diferenças aparecem as diversas atitudes após a falência do Moderno e do Progresso.”²²

A não participação dos “arquitectos do Porto” na exposição, desempenha um papel essencial na mitologia do acontecimento. A oposição ou a crítica antagónica são imprescindíveis no contexto da formulação “neo-vanguardista” do *Depois do Modernismo*. Enviando um texto que analisa “a evolução da arquitectura portuguesa” e conclui que o “que produzimos não pode senão aparentemente ou superficialmente incluir-se nas mesmas coordenadas”²³, os signatários rejeitam os termos do enunciado, reafirmando, mesmo que obliquamente, a sua afinidade moderna.

E, de facto, o *Depois do Modernismo* suscita um conjunto significativo de críticas e comentários, também no campo da arquitectura.²⁴ Já em 1984, a *Arquitectura*

22 Michel Alves Pereira, “O Moderno e o Pós-Moderno na Arquitectura”, Luís Serpa (Coord.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983, p.30. Cf. ainda Michel Toussaint A. Pereira, “Uma exposição como projecto”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 16/17/18, Março-Abril-Maio 1983, pp. S-1,S-5. Toussaint inventaria as razões da arquitectura no *Depois do Modernismo* e define os seus objectivos: trazer a público “um conjunto de arquitectos portugueses que se identificasse com o tempo presente, que já não acreditasse que um mundo novo surgiria por um simples virar da esquina com a *Carta de Atenas* na mão, que soubesse que a Arquitectura tem múltiplos agentes sendo o arquitecto um deles, que o reatar com a tradição (...), emoção e comunicação (...), é a única e possível saída para uma actuação frutuosa”. p.S-4. Cf. também Manuel Graça Dias, “Depois do Moderno? – Portugal!”, *Expresso Revista*, 8 Janeiro 1983, 25R; e, do mesmo autor, “Moderno, funcional, e depois”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 16/17/18, *Op. Cit.*, p.S-5

23 Texto assinado por Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Alexandre A. Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura, Sergio Fernandez. Luís Serpa (Coord.), *Op. Cit.*, 1983, p.128

24 Cf. Pedro Brandão, “Mundanismo com pós de modernismo”, *Expresso Revista*, 22 Janeiro 1983, pp.30-31R. “Depois os que voltaram a pegar nos livros (...) encontraram a mudança consumada. Afinal, pá o Corbusier morreu mesmo, mas à porta do túmulo só há uma coluna partida. As revistas já nem trazem *pop art* americana, nem histórias de bairros populares, nem américa-latina, nem casas solares. Agora a cena é o clássico, pá. É assim, a ovação já deu o que tinha a dar, era uma treta da sociedade de consumo, agora é o referencial histórico é que é, afinal isto já está tudo inventado e depois essa de forma-função é careta, pá, isto é tudo metáfora, flash, numa espectacular. (...) se quero um cálice raposeira, está bem, pá, é nacional é porreiro, eu vou no português suave, o Areeiro é tão porreiro e o Monumental, aquilo é que um edificio cheio de referentes (...). O repertório, pá, agora é triângulos bolas e quadrados mas a gente dá o toque (...). Olha aquele não é o antónio variações? É nice pá, canta fados da amália em ritmo IBM”. “É nice, pá”. (p.31R). Cf. também José Manuel Pedreirinho, “E depois de...”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1-14 Fevereiro 1983, p.19; e ainda Vasco Manuel Pestana, “A produção arquitectónica já não se limita ao eixo Lisboa-

Depois do Modernismo, 1983
[© 1983, Depois do Modernismo
fotografias de Pedro Libório]



faz o rescaldo do acontecimento²⁵, e a publicação de uma carta de Manuel Tainha, explicando as razões da sua não participação num debate promovido pela revista, traduz o mais completo *argumentário* de crítica ao pós-modernismo que é produzido no nosso contexto. A reflexão de Tainha remete para as abordagens de Zevi, Maldonado e Gregotti que citámos, fazendo o historial da crítica ao funcionalismo e remetendo para a diversidade da arquitectura moderna. “E o Pós-Modernismo, o que é? Um movimento, uma tendência? Um gosto? É o PM um anti modernismo?”²⁶ Se o que define a arquitectura moderna é o “pluralismo de expressões (...) a que movimento se referem os pós-modernistas?”²⁷ Em sintonia com as críticas de *cumplicidade com o mercado*, Tainha interroga-se: “escaparão os PP MM [pós-modernistas] a este anel de fogo (...) onde a agressividade competitiva dá o tom (...); onde a consciência da individualidade degenera em individualismo; onde (...) o direito à diferença degenera na igualdade do sonho medido em unidades de compra?”²⁸ Alguma hesitação perpassa, no entanto, quando coloca o pós-modernismo numa perspectiva histórica análoga ao Maneirismo: “enfasiados do modernismo de vulgata os PMs adaptam-lhe a Ordem (...) para depois melhor a transgredir no plano da linguagem”; e abre uma porta: “é aí, nesse acto de transgressão, não isento de humor e de sátira, que eles encontram a sua

Porto”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº16-17-18, *Op. Cit.*, 1983, pp.S-11/S-12

25 Cf. “Mesa-redonda sobre a exposição *Depois do Modernismo* (Arquitectura)”, José Lamas, José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Joaquim Braizinha, João Paciência [Gravada em Agosto 1983], *Arquitectura*, nº153, (4ª série), Setembro-Outubro 1984, pp.18-24. Cf. ainda Victor Consiglieri. Remetendo para o “simpósio de Classicismo moderno” que ocorreu no Polytecnic Central London [em 1983], Consiglieri fala de “uma nova etapa estilística do eclectismo da década de 70 (...). Até agora o eclectismo radical filiava-se no emprego do kitsch, na Arte Pop que pretendia fazer crítica à sociedade numa perspectiva irónica (...). Opondo-se a estas teorias surgiu o neo-racionalismo (...). O que se pretende, actualmente, é ultrapassar estas duas atitudes numa concepção classicista que se manifesta num *realce* do Desenho, num conjunto de leis e de regras, ou de modos e sistemas estabelecidos pela cultura milenária”. “O ecletismo Clássico Moderno (para quem pensar o Pós-Modernismo morto...)”, *Arquitectura*, nº153, *Idem*, 1984, p.11

26 Manuel Tainha, “Depoimento”, *Arquitectura*, nº153, (4ª série), Setembro-Outubro 1984, p.25

27 Manuel Tainha, *Ibidem*.

28 Manuel Tainha, *Idem*, p.26

razão polémica. Nisso são genuinamente maneiristas”²⁹; para depois a denunciar como apenas uma pintura: “estou é em crer que é o PM não passa de uma porta pintada na parede.”³⁰

1984 é um ano de particular “movimentação” pós-modernista, de consolidação dos ganhos do *Depois do Modernismo*. José Manuel Fernandes escreve sobre Portoghesi³¹, Graça Dias sobre Jencks³², e o editorial da *Arquitectura* de Maio-Junho, a propósito do 3º Congresso da AAP, é escrito em tom de desafio “neo-vanguardista” e eufórico: “foi um congresso histórico: mas de uma nova história. (...) Que se passa? Alguns arquitectos já não gostam do novo? Do moderno?”³³

Nesses anos, Manuel Graça Dias emerge como a figura central desta “nova geração”³⁴, voluntariosamente pós-modernista. Partindo da abordagem de Manuel Vicente, com quem partilha, entre 1978 e 1980, a aventura macaense, escrevendo regularmente na imprensa³⁵ e tendo também actividade intensa como arquitecto, Graça Dias estabelece uma relação vital entre a teoria e a prática que lhe vai permitindo configurar um pós-modernismo com raízes na cultura portuguesa.³⁶ Na sua abordagem, a crítica ao *moderno como norma* evolui para a crítica à *homogeneização* que então se prefigura com a proximidade da Europa³⁷; e a crítica ao “bom gosto” moderno confunde-se com a crítica

29 Manuel Tainha, *Ibidem*.

30 Manuel Tainha, *Ibidem*.

31 Cf. José Manuel Fernandes, “Paolo Portoghesi: a memória no pós-modernismo”, *Expresso Revista*, 5 Maio 1984, p.35R

32 Cf. Manuel Graça Dias, “Abstract representation”, *Arquitectura*, nº152, (4ª série), Maio-junho, 1984, p.75

33 Editorial, 3º Congresso da Associação dos Arquitectos Portugueses, assinado por Carlos Duarte, José Lamas, José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias, *Arquitectura* nº152, (4ª série), Maio-Junho 1984. “A antiga história que se prendia com uma linha que ao longo de dez anos tem vindo (involuntariamente?) a travar as expectativas da classe, presa a mitificações exógenas ao sentir dos anos oitenta, presa às longas cabeleiras, bornais, sandálias e maçãs mas, sobretudo, a um miserabilismo militante e puritano (...) foi a grande derrotada.” (p.23).

34 Cf. Paulo Varela Gomes, “Manuel Graça Dias, uma arquitectura sem fim”, *Contraste*, nº1/2 Outubro 1987, II Série, pp.12-13

35 Cf. Ana Vaz Milheiro, “Manuel Graça Dias e a Escrita de Arquitectura”, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, *II Cidades Cities, Projectos Projects 1995-2005*, Porto: Civilização Editora, 2006, pp. 30-37

36 Cf. Jorge Figueira, “Um mundo português”, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, *Idem*, 2006, pp. 24-29

37 A crítica ao Moderno, na abordagem de Graça Dias, toma por vezes a expressão facial de “moderno” como “progresso”, o que significa tomar uma posição conservadora face aos processos de “homogeneização” em curso: CEE, a Europa, depois a globalização. O que significa, também, uma complexa passagem de um pós-modernismo afirmativo para um pós-modernismo crítico. Cf. Manuel Graça Dias: “O cimento que une os vários momentos pós-modernos é a *reação ao Moderno*. Na Europa pode ser um retomado gosto pela cidade e uma tentativa de dar a cidade dos princípios de XX outra vez às pessoas. O Moderno tirou-nos esse gosto ao destruir a cidade *tradicional*. O *Moderno*, para dar sol, casas de banho, *joggings* (...) destruiu os centros históricos, as ruas, as avenidas e as praças”. “Mesa-redonda sobre a exposição *Depois do modernismo* (Arquitectura)”, José Lamas, José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Joaquim Braizinha, João Paciência, *Op. Cit.*, 1984, p.22

“João Luís Carrilho da Graça - 3 Projectos”
Arquitectura Portuguesa, 6, 1986 (capa)



ao “bom gosto” das *classes dominantes*. Num texto sobre Macau, Graça Dias exalta a sua história de urbanidade por ser, em contraponto com Hong Kong, uma “*resistência activa face à internacionalização utilitarista*”, que se encontra “também em Portugal”, nos “emigrantes que fazem a má consciência dos conservadores das paisagens ditas naturais”.³⁸ Ou seja, o seu pós-modernismo repercute a história de miscigenação de Portugal, os valores da “diáspora”, a viagem e o conflito: África por Pancho, Macau por Manuel Vicente, as Casas pelos “emigrantes”. Áreas de confronto em oposição às “áreas de conforto” da Europa que se avizinha. É também por isso que se distancia das abordagens neoclássicas, permanecendo dentro do vocabulário moderno que se propõe expandir – como acontece nas primeiras obras de Pancho – mas não substituir por qualquer deriva tradicionalista, *free-style* ou doutrinária.³⁹ O pós-modernismo de Graça Dias esteve sempre mais próximo de Venturi do que de Rossi, mais em Las Vegas do que no Cemitério de Modena. Como o próprio afirma: “é um Venturi em Portugal, só que em Portugal não vamos andar (...) a tirar fotografias à volta do Casino do Estoril... eles tem um universo para explorar, nós temos outro!”⁴⁰

Ressurgindo em 1985, a revista *Arquitectura Portuguesa* pega nos avanços dos anos passados e veicula a arquitectura como hipotético centro da cultura pós-modernista. Reenquadrando gerações anteriores – o número que “redescobre” Pancho e a análise das Amoreiras que referimos –, a *Arquitectura Portuguesa* introduz os Pioledo, João

38 Manuel Graça Dias, “Algumas reflexões durante os encontros de Macau”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto, 1983, p.67

39 Cf. Manuel Graça Dias: “Alguns compreenderam e elegeram os frontões, os arcos, as colunas e os capitéis como soluções *ad-eternum* para a re-significação das suas construções; esse novo *styling* integrou um seguidismo *académico* de ressonâncias insuportáveis (...), manusear inculto de um filão de formas ditas *estabilizadas* e que se acreditava serem mais *comunicáveis*. (...) Verifica-se, paradoxalmente, que os termos julgados comunicáveis há uns anos se provaram afinal serem mais violentadores que o fraseado dito abstracto”. Manuel Graça Dias, “Por uma vanguarda popular”, *Op. Cit.*, 1986, p.22

40 Manuel Graça Dias, “Mesa-redonda sobre a exposição *Depois do modernismo (Arquitectura)*”, José Lamas, José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Joaquim Braizinha, João Paciência, *Op. Cit.*, 1984, p.24

“7 Obsessões”, António Marques Miguel
Arquitectura Portuguesa, 7, 1986, pp.22 e 23



Luís Carrilho da Graça e António Marques Miguel⁴¹, três abordagens distintas mas igualmente decorrentes da cultura da primeira metade da década. Sobre Marques Miguel, que Manuel Vicente descreve como o “outro arquitecto surrealista português”⁴² (o primeiro é Marcelo Costa), já anotámos a participação no projecto da Casa dos Bicos. *A Arquitectura Portuguesa* dá a conhecer um trabalho de difícil definição, por vezes figurativo (Campos de Squash, Funchal, 1982) outras vezes fazendo uso da geometria em referência “visionária” (Restaurante Parque de Santa Catarina, 1979) ou como instrumento para desarticular os volumes (Edifício Avenida, Funchal, 1985). Em qualquer dos casos, um pós-modernismo em plena expansão, literário, sem constrangimentos realistas.

Embora surgindo no contexto que temos vindo a descrever, João Luís Carrilho da Graça distancia-se dos métodos de *colagem* e sedução pela imagem que são centrais no pós-modernismo afirmativo: “as imagens até são inimigas da arquitectura.”⁴³ Assumindo querer “voltar atrás do ponto de vista da materialização procurando a essencialidade e explorando os avanços vocabulares e sintácticos do *Movimento Moderno*”⁴⁴ colocasse num ângulo temporal distinto na espacialidade do pós-modernismo. Num processo semelhante àquele adoptado pelos *Five* de Nova Iorque, que anotámos, Carrilho da Graça investe nos modelos formais da arquitectura moderna, esvaziado o seu conteúdo “heróico”, isto é, a sua completude ou integridade como projecto. A arquitectura moderna é aqui tomada pela “insustentável leveza do ser”: note-se a ligeireza quase etérea da Piscina Municipal de Campo Maior (1982-1990). O argumento do “moderno

41 Cf. “Pioledo Arquitectos”, *Arquitectura Portuguesa*, nº3, Setembro/Outubro 1985; João Luís Carrilho da Graça, *Arquitectura Portuguesa*, nº6, Março-Abril, 1986; António Marques Miguel *Arquitectura Portuguesa*, nº7, Maio-Junho 1986

42 Manuel Vicente, “Um bombeiro numa abóbora”, *Arquitectura Portuguesa*, nº7, Maio-Junho 1986, p.27

43 João Luís Carrilho da Graça, “Atingir a *estrutura* dos acontecimentos” [Entrevista por José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias], *Arquitectura Portuguesa*, nº6, Março-Abril, 1986, p.22

44 João Luís Carrilho da Graça, *Ibidem*.



Desenho do símbolo: Arq. Diogo Vieira, p.17
 Correios, Sta. Marta de Penaguião, 1982, p.42
 Escritório Pioledo, p.53
 “Pioledo Arquitectos”
Arquitectura Portuguesa, 3, 1985,



como projecto inacabado” permite esboçar uma conciliação temporal que será útil na ressaca do pós-modernismo afirmativo; mesmo sem cabeça, o corpo continua a mexer-se, o estilo sobrevive. No entanto, como o próprio afirma, a “desconchavada sensação de labirinto” que surge com o “desaparecimento da ficção do progresso”⁴⁵ define um espaço abertamente pós-moderno, isto é, parcelar, centrado na *performance*, desideologizado: “assistimos hoje por todo o lado a todo o tipo de descontextualizações linguísticas, referências, releituras e reproposições de elementos sempre entendidos e encarados *parcelarmente*.”⁴⁶ Este deslizamento entre a forma e o conteúdo é captado na citação que faz do filme de Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise* (1984): “Se aparecer alguém não digas que estás a aspirar, diz que estás a sufocar o crocodilo (...). Quando ela está a aspirar.”⁴⁷

A criação do gabinete Pioledo, em Vila Real, reunindo António Belém Lima, que integra o grupo do *Depois do Modernismo*, e um conjunto de arquitectos com formação portuense – Carlos Baptista, Graça Campolargo, Carlos Santelmo, Ricardo Santelmo e Albino Costa Teixeira –, foi um acontecimento singular na história da arquitectura portuguesa dos anos 80. Transpondo a linguagem do pós-modernismo para o contexto transmontano – não só a arquitectura, mas também a cultura –, os Pioledo faziam uma operação necessariamente tentativa, experimental, arriscada.⁴⁸ Mas inauguravam uma geografia incomum, reforçada em Chaves por Júlio Teles Grilo e pelas obras de Graça Dias: a possibilidade de uma província “falante”, isto é, com voz para lá dos centros maioritários, Lisboa e Porto, na aproximação a uma arquitectura “in-possível”.⁴⁹ Em

45 João Luís Carrilho da Graça, “Diz que estás a sufocar o crocodilo”, *Arquitectura Portuguesa*, nº3, Setembro-Outubro 1985, p.54

46 João Luís Carrilho da Graça, *Ibidem*.

47 João Luís Carrilho da Graça, *Ibidem*.

48 Cf. Jorge Figueira, “A Década do Prefixo Turbulento”, *Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, pp.15-24

49 Cf. *Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo, Idem*, 1994



Vila Real, jogava-se a passagem do pré-moderno para o pós-moderno, uma aceleração que reflectia a própria curva do país. Ao ser um encontro de sensibilidades diferentes – motivadas por um pós-modernismo afirmativo que Belém Lima encarnava –, os Pioledo reflectiam a possibilidade de uma nova síntese na arquitectura portuguesa. No necessário pragmatismo em tensão com as liberdades formais que saíam livremente dos esboços, fundava-se a *diferença* a que se aspirava; festejava-se a *periferia*; celebrava-se o *minoritário*.

Reunindo projectos dos Pioledo, Teles Grilo e Graça Dias, a exposição *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, patente em La Corunã, em 1986, marcou os ecos transmontanos do pós-modernismo.⁵⁰ Experimentando o olhar destes arquitectos, o artigo de Alexandre Alves Costa para o catálogo da exposição, “Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias”⁵¹, dava conta, entre a nostalgia e a lucidez, da pós-modernidade emergente no território português.

Em 1986, a exposição *Tendências da arquitectura portuguesa*, comissariada por Carlos Duarte, tenta institucionalizar o pós-modernismo como marca⁵², reunindo, para lá de Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente e Tomás Taveira, que são

50 Cf. João Luís Carrilho da Graça, “Desassossego”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, La Corunã: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986, [Desdobrável, s.p.]. “Duas posições que em certo sentido se extremam: a de António Lima, engenheiro naval por Glasgow, e a de Júlio Grilo, guardador de rebanhos. A primeira é urbana e civilizada, lírica no contexto de uma representação rigorosa e depurada (...). A segunda é bárbara, expressionista, apaixonada.”

51 Alexandre Alves Costa, “Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, *Idem*, 1986 [desdobrável, s.p.]

52 Antecipando as *Tendências*, note-se ainda a realização de *Desenhos de arquitectura*, na Galeria Cómicos (8 de Maio/ 1 de Junho, 1985). Reunindo trabalhos de Luiz Cunha, Manuel Graça Dias, Troufa Real e Tomás Taveira [patente na ARCO’85 (22-27 Fevereiro 1985)], tem a marca evidente do “pós-modernismo”. Cf. sobre esta exposição: “A aparente simplicidade do que se pode ver (...) esconde ou apenas faz entrever a situação extremamente complexa – o termo exacto seria *tumultuosa* – da arquitectura contemporânea”. Paulo Varela Gomes, “O fim da arquitectura ou arquitectura finalmente”, *Diário de Lisboa*, 20 Maio 1985, p.21. E sobre a exposição *Tendências da arquitectura portuguesa*, cf. João Vieira Caldas, “5 arquitectos em Barcelona”, *Expresso Revista*, 7 Fevereiro 1987, p.42R

AAVV, Sociedade Nacional de Belas Artes
1ª Exposição Nacional de Arquitectura, 1986 (capa)



recenseados pela “nova geração” representada por Graça Dias e José Manuel Fernandes. Sendo *natural* como conclusão do período que aí está a findar, a proposta da exposição perderá sentido no contexto que se segue.

Com uma configuração aberta, as “exposições nacionais” organizadas pela Associação de Arquitectos Portugueses, em 1986 e em 1989, permitem um olhar panorâmico sobre uma produção que é sem dúvida reflexo dos debates ocorridos. Particularmente na exposição de 1989, os projectos caracterizam-se especialmente pelo “desejo de comunicação”: exibem dilacerações geométricas e tradicionalismos rápidos, numa apoteose popular do pós-modernismo.⁵³ Muitas “portas pintadas na parede”, dir-se-ia; muitos arquitectos a “sufocar o crocodilo”.

53 José Manuel Fernandes faz um primeiro levantamento empírico deste processo. Cf. José Manuel Fernandes, “Viagens na minha Terra”, *Arquitectura Portuguesa*, nº3, 1985, pp.12-16. Cf. *1ª Exposição Nacional de Arquitectura Anos 80*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedade Nacional de Belas-arts Fevereiro 1986; e a *2ª Exposição Nacional de Arquitectura Anos 80*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedade Nacional de Belas-arts Abril 1989, Lisboa: Organização Conselho Directivo Regional Sul – AAP. Coordenação Ana Silva Dias, 1989

3.2.2

“Arquitectura do Porto”

A “arquitectura do Porto” é um peso grave face ao discurso eufórico do pós-modernismo em Lisboa. Mas é a cultura do pós-moderno,⁵⁴ que permite a sua validação: o fim de uma luz centralizadora “na direcção de um pensamento capaz de articular-se (...) à média luz”⁵⁵, escrevem Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo introduzindo o *pensamento débil*: “por agora há que contentarmo-nos com pequenos movimentos, com ínfimas acelerações do próprio passo.”⁵⁶ Sobre o pós-modernismo, Siza afirma: “é bom poder construir um telhado ou um terraço, usar pedra ou betão ou outros materiais, conforme convenha ou apeteça (...). É claro que este prazer é pouco compatível com grandes convicções.”⁵⁷ Daí a transformação, na sua arquitectura, da linguagem assertiva do período “heróico” num dialecto em que as “ínfimas acelerações” surgem *caso a caso*. Como vimos com a experiência de Távora, o aprofundamento da afeição do Porto à arquitectura moderna é feito já com a doutrina a ser contestada. Mas esta relação divide-se entre a necessidade da “revisão” e ainda a sedução do “racionalismo”. Nuno Portas é um militante da “revisão”, mas o Porto nunca escolhe verdadeiramente, mesmo admirando as obras de Távora. Nos anos 70, a arquitectura moderna ressurge na sua

54 No epílogo de *The History of Postmodern Architecture*, Heinrich Klotz alinha as características do pós-modernismo. Dois pontos são especialmente relevantes para a consideração de culturas arquitectónicas periféricas: “Mais do que a consideração do edifício como uma forma geométrica universalmente válida e autónoma, podemos agora permitir-nos a *relativizá-lo* nas suas condições topográficas, regionais e históricas, e apreciá-lo pela individualidade da solução em particular. O heróico cede o lugar ao compromisso, ao tratamento equitativo do antigo e do novo e ao respeito pelo ambiente (...). Em vez de um estilo dominante, com a tendência para se transformar num dogma, um vasto leque de vocabulários e linguagens estilísticas coexistem lado a lado. O pós-modernismo nega a inventividade auto-referenciada do Movimento Moderno e homenageia o pluralismo das alusões referenciais.” Heinrich Klotz, “Epilogue”, *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1988 [1984], p.421

55 Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo, “Advertencia preliminar”, Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 [Milano: Guinigiaco Feltrinelli, 1983], p.15

56 Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo, *Idem*, p.17

57 Álvaro Siza Vieira, “Post-modernismo e arquitectura”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, “Pós-modernismo e Teoria Crítica”, Março 1988, p.176. “Não faz mal ao mundo que, por razões de método, se estabeleçam imaginárias linhas de fronteira. Pode ser fecundo e assim se faz sempre, para logo serem ultrapassados os limites de cada pesquisa.” (p.177). Este mesmo texto surgiu publicado mais tarde com o nome “Farmácia Moderna”. Cf. Álvaro Siza, *Obras e Projectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Electa, 1995, pp.82-84

expressão “racionalista” porque nunca esteve ausente. Foi sempre horizonte, sempre poema.

Se, em Lisboa, o pós-moderno vem de fora e é assumido como bandeira, em posse “neo-vanguardista”, no Porto decorre do próprio processo de afectividade com o moderno e da sua dilaceração. Ironicamente, ao querer replicar à lógica de *ruptura*, Lisboa é moderna; no Porto, pese embora o repúdio dos termos da questão, há uma gestão interna do que se está a passar. O Porto adapta, sem prazer, o pós-moderno ao seu sentir, tenta não mudar de pele, “longe que estamos do optimismo e dos claros instrumentos de trabalho dos anos 50”⁵⁸, como escreve Siza.

Se as contribuições mais válidas, que analisaremos, definem abordagens pós-modernas, o *mainstream* do Porto é essencialmente tardo-moderno, isto é, reflecte uma continuidade acrítica ou anacrónica com o moderno. Alguns arquitectos da Escola não são, no entanto, imunes ao debate: a Câmara de Matosinhos (1981-1987), de Alcino Soutinho, prova essa atenção com enorme eficácia. O conjunto do edifício denota uma sensibilidade essencialmente *art deco* mas a sinalética livremente neoclássica da fachada será devidamente notada por João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, que encontram nesta obra (do Porto), o pós-modernismo que perseguem (em Lisboa): “Fachada de espectáculo ondulante e subtil (...). A suave curva da parede, (...) o modo como se aproxima e se afasta, deixa ver e encobre a verdadeira fachada por detrás de si (...), aparentam esta parte do edifício com exemplos da melhor arquitectura clássica portuguesa.”⁵⁹

O que garante, porém, a ligação da Escola do Porto à pós-modernidade é a preservação da *artisticidade* que decorre da sua génese nas Belas Artes e a presença da *história*, que é o seu avanço metodológico fundamental nos anos 80, como já pudemos analisar.⁶⁰ Patentes na obra de Siza, estes elementos caracterizam a abordagem teórica de Alexandre Alves Costa, ao formular um encontro da intuição projectual com a narrativa histórica. Eduardo Souto de Moura leva a tradição da Escola a uma *performance* contemporânea, ao estabelecer um entendimento singular do *formalismo* com que os anos 70 respondem às derivas “científicas” e ao fim da crença na arquitectura como projecto social.

58 Álvaro Siza Vieira, *Idem*, p.176

59 João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, “Um ‘thriller’ arquitectónico”, 5 Setembro 1987, p.47R. Anote-se ainda o neo *art deco* da Casa Pinto de Sousa (Ofir, 1987), de Pedro Ramalho e da Casa Carlos de Sousa (Porto, 1983-1987), de Alcino Soutinho; ou ainda o classicismo *loosiano* da Casa Barroso Pires (Ponte da Barca, 1984-1987) de Manuel Botelho.

60 Cf. Jorge Figueira, “Um barco carregado de memórias”, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002, pp.127-132

AAVV
Onze arquitectos do Porto, Imagens recentes, 1983 (capa)
(catálogo da exposição)



O que distingue a abordagem do Porto é, em qualquer dos casos, uma nostalgia pelo “absoluto”, moderno ou clássico. A sua pós-modernidade tem essa carga distintiva que não lhe permite ser “afirmativa”, mas em perca ou “triste”, como é sugerido por Alves Costa, a propósito do texto português do *Depois do Modernismo*.⁶¹

Em virtude desta empatia com o moderno, interna e estrutural, as transformações que ocorrem na arquitectura portuguesa, a partir do final dos anos 70, são mal digeridas no Porto. A condição portuguesa é invocada como determinante para a não participação no *Depois do Modernismo* mas o que está em questão é a especificidade *portuense*. “De modo nenhum nos identificamos com a visão histórica que vem reflectida no texto de apresentação da iniciativa e temos outra leitura sobre a problemática da arquitectura no momento actual”⁶² escreve Domingos Tavares em carta aos promotores do evento. Ainda em 1983, a exposição *Onze arquitectos do Porto* funciona como resposta de “uma certa arquitectura” que Nuno Portas diz ser “a melhor”, adivinhado-se porquê: “este filão portuense tem-se mostrado até agora desinteressado de muletas formalistas como as dos novos revivalismos *post-modern* (na realidade de antes do moderno) desinteresse que se compreende.”⁶³ A polarização Lisboa-Porto é um dado central da

61 Alexandre Alves Costa. Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura e Sergio Fernandez, “Um quadradinho a menos”, *JA – Jornal Arquitectos*, “A Condição Pós-Moderna”, n.º208, Novembro/Dezembro 2002, p.21. A posição dos arquitectos do Porto no *Depois do Modernismo* foi debatida pelos próprios, em 2002, a partir de uma conversa lançada por Manuel Graça Dias para o número do *JA* intitulado “A Condição Pós-Moderna”. Do grupo original não participaram na conversa Alcino Soutinho e Adalberto Dias. Tendo em conta o final “sem futuro” do texto elaborado então, Alves Costa propõe que se acrescente a Casa dos Bicos, “porque a Casa dos Bicos era uma espécie de pós-moderno possível.” (*Ibibem*)

62 Carta assinada por Domingos Tavares, Porto, 19 de Novembro de 1982, *JA – Jornal Arquitectos*, “A Condição Pós-Moderna”, *Idem*, 2002, p.8

63 Cf. Nuno Portas, “Meia dúzia de questões sobre uma certa arquitectura, a melhor, do Porto”, *Onze arquitectos do Porto, Imagens recentes*, Catálogo da exposição, Porto: Leitura, 1983, s.p. Comentando a exposição do *Depois do Modernismo*,

João Paciência estabelece um paralelo com a exposição do Porto, concluindo que “ambas as exposições se caracterizam como processos de afirmação da importância do desenho no processo de criação arquitectónica, através de cenários diferenciados: a) a primeira com banda e fanfarra um certo aparato dito *post-modern*; b)

Nuno Portas e Manuel Mendes
Arquitetura Portuguesa Contemporânea.
Anos sessenta/anos oitenta, 1991, capa e p.102



cultura arquitectónica dos anos 80 em Portugal.

A distância do Porto face às transformações em curso está já expressa por Domingos Tavares, quando escreve a propósito do Encontro de 1979: “o descalabro ideológico que faz moda por essa europa-américa, as crises de consciência que querem fazer de cada gesto de *autor* um monumento ao presente, marcam de forma intensa e confusa algumas *apresentações*”⁶⁴. No mesmo sentido, comentando o Congresso de 1981, Domingos vê a “crise” ou a “desorientação e perplexidade perante a diversidade de correntes arquitectónicas”, como reflexo do “grau de hesitação entre o caminho fácil da última moda, do correio de Paris ou de Veneza.”⁶⁵

Escrevendo regularmente⁶⁶ e depois enquanto co-comissário da exposição *Arquitetura portuguesa contemporânea. Anos Sessenta-Anos Oitenta*, Manuel Mendes corporiza a postura crítica do Porto em face dos desenvolvimentos da arquitectura nos anos 80. Tendo como referente, a transcendência artística e política da arquitectura moderna, Manuel Mendes regista um *mundo em perca*, onde o arquitecto é um peão mais do que um bispo. Na especificidade do caso português, remete para a leitura negativa e pessimista de Manfredo Tafuri, que caracterizámos anteriormente. Mesmo a abordagem “crítica” de Frampton é entendida como vácuca: “o esforço taxonómico de Frampton

a segunda com uma tónica porventura mais elitista e dirigida a um público consumidor diferente (...) de onde resulta um extremo cuidado na apresentação do objecto como obra de arte para ser apreciado como se de um quadro se tratasse.” João Paciência. “A propósito de uma exposição”. *JA – Jornal Arquitectos* nº 16/17/18, Março/Abril/Maio, 1983, p.S-1

64 Domingos Tavares, “Arquitetura em debate – Aveiro 79”. *Arquitetura*, nº134 (4ª Série) Junho/Julho 1979, p.54

65 Domingos Tavares, “Pesquisar a nossa realidade”, *Arquitetura*, nº146 (4ªsérie), Maio 1982, p.77

66 De Manuel Mendes, Cf. “‘Escola’ ou ‘generalismo’ — ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável”, *Páginas Brancas*, (Arquitetura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP), Porto, 1986, s.p.; “Porto, Ecole et Projects 1940-1986”, *Architectures à Porto*, Conçu et réalisé par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990], pp.42-84; “O lugar da Presente Arquitectura Portuguesa”, *Via Latina*, Coimbra: D.G.A.A.C, Inverno, 1989, pp.129-133; “Arquitetura Portuguesa Anos 50-Anos 80, Isolamento, Experimentalismo, revelação”, *Cadernos Politika*, s.d. [1990], s.p.

ou Tzonis afigura-se-nos como pura operação de taxidermia tão diletante como as teorias deformadoras do *pós-moderno*⁶⁷. A propósito dos projectos da 1ª Exposição Nacional (1986), denuncia as diferenças que os arquitectos se esforçam por demonstrar como sofrendo da mesma patologia: “Diversidade da obra patente na mostra traduz uma profunda monotonia conceptual (mesmo a que se reclama crente da força telúrica *regionalidade*)”⁶⁸. A “disciplina”, a “tradição disciplinar”, e o “ofício disciplinar” são os termos de salvaguarda usados, talvez por referência a Giorgio Grassi⁶⁹, para denunciar a perda de autenticidade e o culto da personalidade artística⁷⁰ que a *cumplicidade com o mercado* pressupõe: “os modelos, cada vez mais as modas, procedimentos, produtos, cada vez menos instrumentos, referências, recursos, património distanciam-se progressivamente das tarefas (...) no campo disciplinar da arquitectura.”⁷¹ É o tom apocalíptico de Tafuri em “Architecture dans le Boudoir” que surge particularmente neste texto: “Do seu miticismo narcísico, pós-modernistas, neo-modernistas ou regionalistas partilham de um mesmo ponto de chegada: uma neo- abstracção reflectida na exibição ecléctica de uma tectónica desmaterializada (...) uma espécie de batota disciplinar que restringe o domínio da projectação aos aspectos visibilísticos do fenómeno da arquitectura.”⁷²

A transformação da nostalgia de uma *totalidade moderna* em modelo prospectivo, necessariamente intuitivo e fragmentado, define a arquitectura de Siza e também a abordagem de Alves Costa. Na comunicação intitulada “Arquitectura do Porto”, realizada na Fundação Gulbenkian em Junho de 1987⁷³, Alves Costa elabora teoricamente o que Siza projecta no edifício da Faculdade de Arquitectura (Porto, 1986-1993): uma

67 Manuel Mendes, “Exposição Nacional de Arquitectura (que situação, a da disciplina do desenho?)”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº51-52, Novembro-Dezembro 1986, p.5

68 Manuel Mendes, “Exposição Nacional de Arquitectura (que situação, a da disciplina do desenho?)”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº51-52, Novembro-Dezembro 1986, p.5

69 Cf. Giorgio Grassi, “L’Architettura come mestiere e altri scritti (introduzione a H. Tessenow)”, *L’Architettura come mestiere e altri scritti*, Milão: Franco Angeli, 7ª ed. 1995, [edição original espanhola 1980]

70 “No abuso do artístico sublimativo do gesto pessoal, correspondendo a metáfora à renúncia de relações reais com o mundo das necessidades, da produção, (...) da própria tradição do ofício disciplinar”. Manuel Mendes, “Exposição Nacional de Arquitectura (que situação, a da disciplina do desenho?)”, *JA – Jornal Arquitectos*, *Op. Cit.*, 1986, p.5

71 Manuel Mendes, *Ibidem*.

72 Manuel Mendes, *Ibidem*.

73 Alexandre Alves Costa, “Arquitectura do Porto”, Colóquio Arquitectura e Cidade. Propostas recentes. Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1987 [policopiado]. Publicado em Alexandre Alves Costa, *Textos Dados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp. 229-244

meta-narrativa moderna já contaminada por deslocações, dúvidas e diálogos internos.⁷⁴ Aquilo que em Távora é seguro – a *portugalidade*, a modernidade – surge no trabalho de Alves Costa como inquirição, mesmo que com uma estratégia de *ataque*. Ao enunciar a “Arquitectura do Porto” como um território para lá da “ex-capital do império”, o Porto surge como o *Outro* face ao centro, face ao próprio *império*: “a consideração de uma *Escola do Porto* (...), torna-se evidente, quanto mais não seja por referência a diferente colocação metodológica e de estilo de outro grande grupo de profissionais a que poderíamos provocatoriamente chamar *Escola de Lisboa* com as contradições e ambiguidades, também com o seu rigor outro. E digo provocatoriamente porque, como nenhuma ex-capital imperial admitirá pacificamente a existência de expressões culturais que não sejam eco das suas, ainda menos admitirá que estas tenham fronteiras regionais, como as outras.”⁷⁵ A evocação das diferenças antropológicas entre o Norte e o Sul, revertidas para a circunstância do debate arquitectónico⁷⁶ permitem a afirmação de um orgulho periférico que define uma espacialidade pós-moderna. Como vimos no capítulo anterior, em “Mapping the Postmodern”, Andreas Huyssen relaciona o pós-modernismo com a emergência das problemáticas do *outro* ou da *alteridade*.⁷⁷ Na intervenção, Alves Costa é incisivamente crítico do *desejo ardente de comunicação* e da lógica de *compromisso* que surgem nas novas arquitecturas⁷⁸: “Encontrei, nas últimas obras (...) para além do uso acrítico (...) de alguns tiques, o aparecimento, perigosamente uniformizador, de um gosto para-monumental e decorativista algo tímido e que me parece decorrente deste temor da incomunicabilidade”; e até moralizante: “a

74 Como afirma Paulo Varela Gomes a propósito da obra de Siza: “Para Álvaro Siza, a cidade deve crescer por continuidade e contraste (...); pressupondo a existência de uma *ordem urbana* (verificável ou prospectiva), a intervenção arquitectónica faz-se para a tornar aparente tanto no terreno como nas teorias e ideologias: esta é uma ideia Moderna da cidade. (...) Mas contrariamente a essa tradição [do urbanismo Moderno], [as intervenções de Siza] são também instrumentos de leitura e interpretação da cidade-como-devir.” Paulo Varela Gomes, “Arte e Técnica”, *Architécti*, nº8, Jan/Fev/Março, 1991, pp.70-71

75 Alexandre Alves Costa, “Arquitectura do Porto”, *Op. Cit.*, 1987 [policopiado], p.4

76 “Sem pôr de parte a existência de factores de unificação (...) existem sistemas de relacionamento (...) que normalmente se podem articular em dois grandes grupos, situados em áreas geográficas distintas – o norte e o sul (...)” (p.3); “Segundo aquele autor [José Mattoso] impõe-se estudar cada um dos sistemas isoladamente (...). Assim é natural e devido, estudar a arquitectura do norte e do seu principal centro produtor que é o Porto.” (p.4); “O Inquérito à Arquitectura Erudita Portuguesa provaria, nos anos 80, a existência de diferenças assinaláveis a destacar da uniformidade pitoresca da amálgama arquitectónica da produção corrente”, Alexandre Alves Costa, *Idem*, p.5

77 Cf. Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986, pp. 219-221

78 “Fazer arquitectura de compromisso é, essa sim, a nova atitude iluminada e prepotente do arquitecto, uma vez que presume o gosto da outra parte e a sua capacidade negocial.” Alexandre Alves Costa, “Arquitectura do Porto”, *Op. Cit.*, 1987 [policopiado], p.20

arquitectura que é, entre a arte e o serviço, não admite a permissividade licenciosa.”⁷⁹ Esta abordagem tem continuidade no prefácio que escreve para o livro de Sergio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, aprofundando as reservas face a temas associados ao pós-modernismo.⁸⁰ A referência ao trabalho de Boaventura Sousa Santos, que cita, permite, no entanto, uma nova formulação da temática: “algumas das características que distinguem a sociedade portuguesa são intrinsecamente boas e devem ser acauteladas (...). É aqui que reside a contribuição nova que a sociedade portuguesa pode trazer ao paradigma emergente da pós-modernidade. Trata-se, no fundo, de ousar pensar que a sociedade portuguesa detém algumas características, por assim dizer pré-pós-modernas.”⁸¹

Para espanto de alguns, como anota Alves Costa a propósito do Pavilhão Carlos Ramos (1985-1986)⁸², a obra de Siza ganha inesperados e fluentes contornos formais, com o desenvolver dos anos 80. O *eco* de outras arquitecturas vai tomando a arquitectura de Siza como acontece na Casa Avelino Duarte (Ovar, 1980-1984) ou nas Duas casas no Parque Van der Venne (Haia, 1985-1988). A propósito deste projecto, Rafael Moneo fala da subsequente arquitectura de Siza “como pura narração” e do processo da sua “invenção” como “um colóquio de diferentes personagens, cada um com a sua voz.”⁸³ Embora distante de um pós-modernismo afirmativo, a manipulação formal de Siza cria, de facto, uma arquitectura-cartográfica que remete para testemunhos e vozes anteriores. A *emoção* da arquitectura de Siza passa a ser lida também através dessa referencialidade

79 Alexandre Alves Costa, *Idem*, pp.20-21

80 Cf. referências à *indústria da cultura*: “A arquitectura será eficaz quando (...) numa exemplaridade radical, se fizer a si própria fora do denominados comum dos gestos degradados e gratuitos ou do nexos dominante da *indústria da cultura* que os vai condicionando.” Alexandre Alves Costa, “A propósito de um percurso”, Sergio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988, p.6. Alves Costa remete ainda para a argumentação do texto do *Depois do Modernismo*: “a polémica que se tem desenvolvido em torno do que vagamente se chama pós-modernismo na arquitectura, pouco tem a ver com a nossa realidade”, já que a “arquitectura portuguesa do século XX” não teve “significativas motivações ideológicas, definindo-se mais como linguagem do que como código totalizante.” (p.5). Esta afirmação é, no entanto, suspensa pelo próprio no debate de 2002 a que temos feito referência: “Mas sintetizar-se no fim, que este novo lugar não nos interessa, porque não tem a ver com a nossa realidade!...” Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura e Sergio Fernandez, “Um quadrado a menos”, *JA – Jornal Arquitectos, Op. Cit.*, 2002, p.18

81 Boaventura Sousa Santos citado por Alexandre Alves Costa, “A propósito de um percurso”, Sergio Fernandez, *Op. Cit.*, 1988, p.5

82 “Mil olhos de utentes qualificados perscrutam quotidianamente o que chamam as insondáveis razões de tanta irracionalidade. Estamos apenas no começo, mas o que está feito é sinal preocupante, ouve-se dizer”. Alexandre Alves Costa, “O Pavilhão Carlos Ramos”, *Arquitectura Portuguesa*, nº11, 1987, p.50

83 Rafael Moneo, “Álvaro Siza”, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004, p.242

Casas no Parque van Der Venne, Álvaro Siza, Haia, 1985/88
[Fotografia de Jorge Figueira, 1995]



e isso coloca-o num plano de pós-modernidade.

O “regionalismo crítico” de Kenneth Frampton, que já anotámos, não abarca a *universalidade*⁸⁴ que a arquitectura de Siza toma, onde podemos dizer que o desejo de *pertencer* se confronta com o desejo de *superar* o contexto.

A ideia a que Moneo faz alusão, de Siza como “o mais genuíno representante de uma arquitectura que é uma continuação da doutrina e dos princípios dos arquitectos modernos”⁸⁵, é também redutora. Não tem em conta as pesquisas contraditórias que Siza foi tomando como suas (de Venturi e de Rossi, por exemplo), experiências claramente fora de um nexo de continuidade com o moderno. Como o próprio Frampton afirmará mais tarde: “a multiplicidade e a mestiçagem cultural que forma a base da sua obra recolhe amplamente de toda a arquitectura de toda a cultura do século (...). Inúmeras referências são, de alguma forma, discretamente clássicas. Ocorre-nos o Palladianismo latente na Casa Duarte, o pátio na Escola Superior de Educação em Setúbal, o peristilo revestido a pedra no Pavilhão Português [na Expo’98].”⁸⁶

É no entanto claro que Siza se quer afastar da *corrente*: o recurso a Adolf Loos intuitivamente glosa a crítica à Secessão Vienense para o contexto do pós-modernismo.⁸⁷

A metodologia pode ser pós-moderna, mas a Casa Avelino Duarte funciona como

84 Já em 1987, Peter Testa contesta a hipótese do “regionalismo crítico”, defendendo que a arquitectura de Siza “deriva de fontes universais inflectidas por condições locais” e chamando a atenção para similitudes com mecanismos formais do “barroco” e afinidades com o “cubismo”. Cf. Peter Testa, “Tradition and Actuality in the Antonio Carlos Siza House”, *Journal of Architectural Education*, Vol. 40, nº 4, Summer 1987, pp. 24-30. Cf. ainda Siza: “A condição da distância [do país] era um estímulo para a aprendizagem e construção de uma arquitectura capaz de saltar fora de uma cena estritamente local, de ser mais universal.” “Salvando las turbulencias: entrevista com Alvaro Siza” por Alejandro Zaera, *El Croquis*, nº68/69, Álvaro Siza 1958-1994, 1994, p.6

85 Rafael Moneo, “Álvaro Siza”, *Op. Cit.*, 2004, p.200

86 Kenneth Frampton, “Nada numa mão, nada na outra”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa: Editorial Blau, 1997, p.8

87 Cf. Jorge Figueira, “Um Mundo Coral”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza*, Porto Alegre, São Paulo: Fundação Iberê Camargo, Cosacnaify, 2008, pp.126-136

Casa Avelino Duarte, Álvaro Siza, Ovar, 1980/84
[Fotografia de Jorge Figueira, 2005]



um *rappel à l'ordre* que explicita uma crítica “moral” às derivas *free-style* do pós-modernismo. Estabelecida a matriz, o teatro da cultura arquitectónica pode emergir, como será patente no edifício da Faculdade de Arquitectura. Já não se trata aqui de “uma experiência arquitectónica pura”, como escreve Moneo – em tom crítico –, mas de “um jogo intelectual”, uma “arquitectura das arquitecturas.”⁸⁸ O que é, dir-se-ia, inevitável: “este tipo de manipulação avisa-nos que a modernidade deu lugar à situação ambígua do pós-modernismo no final do século”⁸⁹, escreve ainda Moneo.

O sentido cumulativo e referencial, que anotámos, existe também na obra de Eduardo Souto de Moura. Mas onde a arquitectura de Siza é delicada ou *tentativa*, a de Souto de Moura tem uma expressão *forte*. Face à “desorientação” do final dos anos 70, Souto de Moura reinstala uma espécie de *ultra-modernismo*, deslocado da ideologia e com sentido lúdico; o que é, apesar da simplicidade aparente, um programa complexo. E, de facto, embora a sua obra seja *forte*, aquilo que traduz é, paradoxalmente, instável e problemático, ocupando dicotomias que não resolve: autêntico/falso, natural/artificial, obra de arte/*obra anónima*⁹⁰, arquitecto/artista, modernismo/regionalismo, desenho/manipulação, história/estilo. A sua contemporaneidade – a sua pós-modernidade –, resulta desta nebulosa expressa com elementos seguros. Como nota Alves Costa: “em Souto de Moura os referentes linguísticos são claramente identificáveis, o artifício é altamente comunicativo (...). Sendo uma arquitectura de rigor inigualável, não é minimalista nem silenciosa antes de generoso uso dos meios expressivos.”⁹¹

Respondendo à “crise”, Souto de Moura formula uma *linguagem*, como é desejado pelo

88 Rafael Moneo, “Álvaro Siza”, *Op. Cit.*, p.251

89 Rafael Moneo, *Ibidem*.

90 Cf. Eduardo Souto de Moura, “A ambição à obra anónima. Conversa com Eduardo Souto Moura, entrevista por Paulo Pais”, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: BLAU, 1994, pp. 27-32

91 Alexandre Alves Costa, “Riconoscere e raccontare”. *Casabella*, n°564, Gennaio 1990, p.11. [Alexandre Alves Costa, “Reconhecer e Dizer”, *Textos Dados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp.89-93]

“A cidade é funcional”, Eduardo Souto de Moura
Relatório de estágio de arquitectura de Eduardo Souto de Moura, 1981/82, p.23
[*Jornal de Notícias*, 30 de Janeiro de 1979]



pós-modernismo, só que a coloca num grau zero de *narração*. Uma *linguagem* que diz apenas aquilo que os materiais dizem; ou é tautológica: “eu sou uma parede”; “eu sou um muro (forjado para parecer que sempre cá estive)”.

A atenção de Souto de Moura aos temas que se colocavam na época tem sido relatada pelo próprio⁹², mas é patente no artigo que publica em 1979, “A cidade é funcional”⁹³ onde refere Rossi – “Um objecto é tanto mais funcional, quanto melhor consegue ultrapassar a sua função específica”; a *Collage City*, via Siza – “a cidade de hoje é na realidade um conjunto de fragmentos distintos”; e Baudrillard: “fazer arquitectura para Corbusier era formular com clareza os problemas. Projectar na cidade de hoje é formular com clareza a simulação. Ou, ainda, a *Autobiografia Científica*: “É entrar com nós próprios, com a cidade que temos, com as ruínas que temos.”⁹⁴ O Relatório de Estágio de Souto de Moura (1981-1982), que inclui este texto, é generoso nas referências arquitectónicas, filosóficas, literárias e artísticas, que são lançadas como fragmentos de um *patchwork* pós-moderno.⁹⁵ Uma citação de Henry Miller traduz o essencial: “Verdadeiramente nós não inventamos o que quer que seja. Pedimos emprestado e recriamos.”⁹⁶

92 Cf. Eduardo Souto de Moura, A cura di Antonio Esposito, *d'Architettura, Rivista italiana d'architettura*, “Dopo Aldo Rossi”, *Op. Cit.*, 2004, pp.185-191. Cf. ainda Anexo “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Eduardo Souto de Moura.

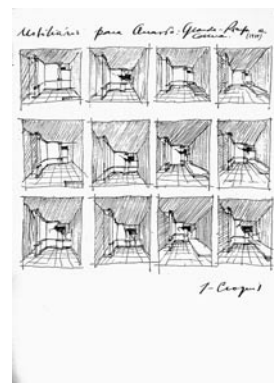
93 Eduardo Souto de Moura, “A cidade é funcional”, *Jornal de Notícias*, 30 Janeiro 1979; reproduzido em *Relatório de Estágio de Arquitectura de Eduardo Souto de Moura* (1981-1982), [policopiado], p.23

94 Eduardo Souto de Moura, *Ibidem*.

95 “A saída da Escola para o exterior não se limitava só à cidade. Havia também complexos provincianos que lá fora era diferente, era melhor. A Gustavo Gili provava-o. Quis provar e fui a S. Sebastian assistir a um seminário chamado: “Os tempos do racionalismo”. Vi coisas do Krier, projectos do Ledoux, Boullé, Lequeu. Ouvi palavras do Tafuri. Era um mundo novo sem ser admirável. Era diferente, era a Gustavo Gili ao vivo.” Eduardo Souto de Moura, *Idem*, p.7; “Se em cada época a *ideia* de arquitectura e a própria linguagem das arquitecturas andam ligadas, falar hoje disso não tem sentido. É a dispersão, é a “crise” – o humanismo está senil. [Nota: daí a inflação de debates, artigos, livros sobre o chamado Pós-Modernismo].” *Idem*, p.21. Cf. ainda citação do artigo de José Guilherme Merquior, “O significado do pós-modernismo” [*Colóquio Letras*, nº 52, Novembro 1979, pp.5-15], Eduardo Souto de Moura, *Idem*, p.33

96 Eduardo Souto de Moura, *Idem*, p.9. Cf. as referências ou colagens dos projectos que constam do *Relatório de Estágio*: Rossi no Instituto Politécnico para Vila Real, ESBAP, 6º Ano, 1976, (pp.36-37); referência a

“Mobiliário para quarto: guarda-roupa e cama” (1979), Eduardo Souto de Moura
Relatório de estágio de arquitectura de Eduardo Souto de Moura, 1981/82, p.51



Os anos 80 acabam com duas exposições que os reflectem diferentemente: *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta* (Serralves, Porto, 1991) e *Points de Repère: Architectures du Portugal*, (Europália, Bruxelas, 1991). Ambas as exposições levantaram, no entanto, críticas no mesmo sentido: excesso de protagonismo do “Porto” e “estranhas ausências”.⁹⁷

A exposição de Serralves, comissariada por Nuno Portas e Manuel Mendes, levanta a evolução da arquitectura portuguesa no período tratado, e lança um olhar crítico à produção dos anos 80 que reflecte a trajectória dos responsáveis: “A possibilidade de responder às solicitações crescentes de um mercado eufórico criou, assim, novos espaços de debate, de ideias e projectos. (...) Na falta de uma arquitectura de novas escalas e conteúdos aparecer[em], normalmente, mais ligados às trivialidades do consumismo pós-modernista: espécie de ansioso ou patético formalismo que suspende o desenho como postura propositiva do génio da periferia.”⁹⁸

Noutro sentido, a exposição da Europália, comissariada por Paulo Varela Gomes, ao ter

Jean Jacques Lequeu na Recuperação de Ruínas em Paços de Ferreira, 1978, (pp.44-45); Rossi, de novo, Promoção Directa (FFH) – 335 fogos em S. João da Madeira, 1979, com Manuela Sambade e Adalberto Dias (pp.46-50); Coluna clássica quebrada no Mobiliário para quarto: guarda-roupa e cama (1979), (pp.51-53); escada em “ruína” no Monumento do General Humberto Delgado, 1979, (pp.54-55); ruína neoclássica no concurso *A House for Karl Friedrich Schinkel*, 1979, (pp.57-59)

⁹⁷ Sobre a exposição de Serralves, António Cerveira Pinto nota a “ausência escandalosa” de Tomás Taveira e sugere outro nome para a iniciativa: “Por exemplo: *A Escola do Porto – Identidade e Vizinhanças*”. Segundo Cerveira Pinto, o “catálogo coloca-se numa perspectiva oposta aos pós-modernos que organizaram a exposição *Depois do Modernismo*: “Manuel Graça Dias, Michel Toussaint (...), João Vieira Caldas, Júlio Teles Grilo, José Manuel Fernandes”, lamentando que “não seja mais explícito e analítico nos argumentos”. Não o terá sido, porque isso implicaria “reconhecer, para dentro e para fora do País, que a arquitectura portuguesa não se confina já à seriedade poética da *Escola do Porto*.” António Cerveira Pinto, “Eternos e consumíveis”, *O Independente*, 21 Junho 1991, p.59. Segundo José Manuel Fernandes, a exposição da Europália “atribui demasiado espaço à produção afectá à Escola do Porto e assume uma metafísica das raízes, do sítio e da história. Desejava-se um critério mais aberto, um conteúdo mais representativo da outra face da arquitectura portuguesa. Sem estranhas ausências”. José Manuel Fernandes, “Como é diferente a arquitectura em Portugal!”, *Expresso Revista*, 30 Novembro 1991, p.101R

⁹⁸ Nuno Portas e Manuel Mendes, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*, Fundação de Serralves, Porto, 1991, p.59

AAVV, Paulo Varela Gomes (comissário)
Points de repère: Architectures du Portugal, 1991(capa)

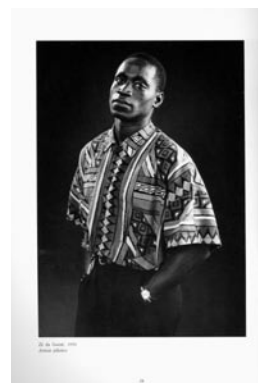


como objectivo tratar das “relações entre arquitectura e os lugares”, tendo em conta a “drástica modificação da paisagem construída”⁹⁹, coloca-se num terreno defensivo. Já no refluxo do movimento lisboeta dos anos 80, este tema permite, no entanto, incluir diferentes abordagens sem moralizar.¹⁰⁰ Ao dar espaço ao tempo longo (Refóios do Lima, Fernando Távora, 1986-1991) e ao tempo rápido (Edifício Soreano, Graça Dias/Egas José Vieira, Chaves, 1985), Varela Gomes que, como veremos, é um observador central na segunda metade da década, homenageia o tempo que aí se encerra.

99 Paulo Varela Gomes, “Pontos de referência a exposição de arquitectura portuguesa na Europália”, *JA – Jornal Arquitectos, Antologia 1981-2004*, nº 218-219, Janeiro-Junho 2005, [*JA-Jornal Arquitectos*, nº103-104, Outubro 1991, pp.26-43], p.132

100 No quadro da exposição, Paulo Varela Gomes traça duas posições alternativas, que reflectem, em última análise, as extremidades do pós-modernismo – “crítico” e “afirmativo” – que temos vindo a referir: uma primeira, “parte do princípio que a arquitectura deve contribuir para consolidar paisagens e hábitos, ligando-se à tradição (Moderna e pré-moderna) e construindo paisagens que favoreçam a pertença do indivíduos a um lugar”; a segunda, “assume a inevitabilidade e a irreversibilidade da mudança, encarando com optimismo o desenraizamento (...), a mobilidade das culturas e dos gostos, as paisagens novas de uma nova ordem urbano-arquitectónica de contornos ainda mal definidos”. Paulo Varela Gomes, *Ibidem*. Cf. AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991

“Zé da Guiné, 1959. Artista plástico”
Mário Cabrita Gil
A Idade da Prata, 1986, p.28



3.2.3

Estou Além: do mundo para o mundano

Aproximando-se dos modelos das “sociedades desenvolvidas”, a cultura nos anos 80, em Portugal, é tomada por formas efémeras, populares ou, na expressão da época, “comerciais”. A 7 de Março de 1980, a RTP inicia emissões regulares a cores; “O Tal Canal”, de Herman José, vai para o ar em 1983 e é um exemplo do *double-coding* pós-modernista – camadas de humor para sensibilidades diferenciadas; a música pop, agora também produzida nacionalmente, ganha um crescente eclectismo – o *punk* é experimentado localmente pelos Xutos & Pontapés, o fado é reintroduzido por António Variações no seu primeiro single *Estou Além/Povo que Lavas no Rio* (1982); o jornalismo cultural é reinventado por Miguel Esteves Cardoso, ao exactamente parecer fazer outra coisa qualquer, numa muito pós-moderna passagem da “escritica pop” para os temas de uma portugalidade pós-nacionalista¹⁰¹, que tem tradução musical nos Heróis do Mar. Marcada pela resistência anti-fascista e depois pelas aspirações abertas pela Revolução de Abril, no início dos anos 80 a cultura portuguesa amacia-se, desliza para um certo intervalo lúdico, pós-moderniza-se; com a ajuda das personagens de Herman, do *ballet* de António Variações e dos *insights* de Esteves Cardoso: “um dos grandes equívocos da segunda metade do século XX foi, sem dúvida alguma, a alcatifa.”¹⁰²

101 Cf. Miguel Esteves Cardoso, *Escritica Pop – Um quarto da quarta década do Rock 1980-1982*, Lisboa: Editorial Quercus, 1982; *A Causa das Coisas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987 [1986]

102 Miguel Esteves Cardoso, *Op. Cit.*, p.11

Restaurante Casanostra, Manuel Graça Dias, Lisboa, 1985
[Arquivo Manuel Graça Dias]



A arquitectura dá uma ajuda, liga o espaço público ao espaço teórico: a Casa dos Bicos espanta os patrimonialistas; o conjunto das Amoreiras usa todas as cores da *palette*; o restaurante Casanostra (Manuel Graça Dias, 1985) introduz uma decoração de sabor africano na visualidade da comida italiana. Há um movimento performativo em curso que se revela na moda, no teatro, no cinema, às vezes cruzando-se: Ana Salazar, cuja loja no Chiado é desenhada por Manuel Graça Dias e Egas José Vieira (1988), abrirá a sua primeira loja em Paris, em 1985; “Tanza-Variedades” é um espectáculo interdisciplinar de Ricardo Pais, realizado no âmbito do *Depois do Modernismo*; *Um Adeus Português* (1985), um filme de João Botelho com *décors* de António Belém Lima, mostra uma Lisboa “desenhada”, gráfica, artificializada.

Na primeira metade da década, o debate faz-se na “noite” e nos jornais, particularmente, na Revista do *Expresso* e no *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* que é lançado em 1981. Na segunda metade da década, chega às universidades. No plano da produção e da reflexão, nos media e nas universidades, o pós-modernismo é uma discussão central nos anos 80, em Portugal. Como afirma Jean Baudrillard em 1988, por ocasião da sua participação no Colóquio Internacional Moderno/Pós-Moderno: “em Portugal como em muitos outros países a pós-modernidade é o grande *leit-motiv*.”¹⁰³ Envolvendo várias disciplinas – a arquitectura, as artes plásticas, a filosofia, a literatura, a música¹⁰⁴ –, o que estas reflexões têm em comum é, para retomarmos a tese de Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, o voo picado que é feito sobre formas culturais “altas” e “baixas”,

103 Entrevista a Jean Baudrillard, “Sou um profissional do desaparecimento”, por Inês Pedrosa, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 a 14 Fevereiro, 1988, p.16. O Colóquio Internacional “Moderno/Pós-moderno”, em que Jean Baudrillard participou, foi organizado pelo Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, de 1 a 4 de Fevereiro de 1988

104 Cf. Jorge Peixinho, “Post-modernismo: a síntese possível”, *Expresso Revista*, 5 Fevereiro 1983, pp. 28-29R; Augusto M. Seabra, “Adorno e depois. O novo, o neo, o post na experiência da música”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Editorial Teorema, Maio 1989, pp.103-122.

Depois do Modernismo, 1983
[© 1983, Depois do Modernismo
fotografia de Pedro Libório]



à esquerda e à direita, locais e internacionais. Por oposição à cultura prevalecente, a mundanidade é o elemento pulsante do pós-modernismo em Portugal; a ubiquidade diletante substitui a militância política; o prazer é a ideologia. Esta espacialidade mundana e a transversalidade disciplinar são atributos centrais do pós-modernismo no nosso contexto: para lá de nocturno, o conhecimento deve também surgir obliquamente. A passagem da centralidade na literatura para o campo visual é também um elemento distintivo: de país de poetas passamos episodicamente para país de arquitectos (emigrantes).

O conjunto de iniciativas que ocorreram sob a designação *Depois do Modernismo* – em que, como vimos, a arquitectura teve um protagonismo particular –, é o ponto nevrálgico de uma primeira fase do pós-modernismo em Portugal. Apoiado numa estratégia promocional eficaz (e no patrocínio do Espumante Raposeira – “Comemore connosco este Acontecimento”), envolveu, como seria obrigatório, diversas áreas – arquitectura, artes visuais, moda, teatro-dança e música –, foi acompanhado por um programa de colóquios e obteve uma ampla repercussão pública e crítica. Segundo o texto curatorial, a iniciativa partia da consciência de que “tinha chegado o momento, digamos *geracional*, de marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante.¹⁰⁵ Assumindo a forma de um “formulário” de “perguntas pertinentes”, o programa pretendia inquirir sobre “até onde a *modernidade* esgotou a sua energia avassaladora”¹⁰⁶, delineando “não uma tendência geral mas um estado de espírito particular.” Pretendia-se, afinal, “saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte alguma.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Texto assinado pelo Coordenador e Comissão Executiva de *Depois do Modernismo*. Luís Serpa (Coordenador); Comissão Executiva: António Cerveira Pinto (Colóquios), Carlos Zingaro (Música), Leonel Moura (Artes-Visuais), Michel Alves Pereira (Arquitectura), Nuno Carinhas (Moda). Luís Serpa, (Coord.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983, p.10.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Cf. também Luís Serpa, “Depois do Modernismo, ainda”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 4

Depois do Modernismo, 1983
[© 1983, Depois do Modernismo
fotografia I.C.]



Este “em parte alguma” traduz bem o “zeitgeist”. Sendo múltiplo e esquivo, o pós-modernismo obrigava ao cruzamento e “deslocação” de disciplinas, segundo um roteiro aleatório ou caprichoso; obrigava a vestir a camisola, não permitia o *part-time*. As primeiras leituras aproximativas¹⁰⁸, no contexto português, são feitas por Eduardo Prado Coelho – que encarna fundamentalmente este sentido de deriva –, Leonel Moura¹⁰⁹, Cerveira Pinto¹¹⁰ e Alexandre Melo¹¹¹. Na arquitectura, depois do anúncio de Tomás Taveira, os textos de Manuel Graça Dias, no *JL* e n’*O Independente*, desviam a atenção do grande objecto teórico para o pormenor da vida comum (as “Piscinas”, os “Bingos”, as “Roulottes”, os “Guindastes”, os “Táxis”, as “Portas”)¹¹² em plena performance pós-modernista. Na segunda metade da década, Paulo Varela Gomes tomará ainda este posicionamento oscilatório, lúdico e inclusivo, tendo a arquitectura como principal campo de batalha.

Em 1981, no artigo “Nem futuro, nem passado, a verdade mora ao lado”, Prado Coelho ensaia uma saída das “metanarrativas”, no sentido da adopção de um relativismo tipicamente pós-moderno: “Ou será que existe uma verdade sempre precária que se

Janeiro 1983

108 Cf. José Guilherme Merquior, “O significado do Pós modernismo”, *Colóquio Letras*, nº 52, Novembro 1979, pp.5-15. Publicação de uma conferência de Merquior no King’s College em Londres (Novembro de 1978) é uma primeira inventariação do fenómeno numa edição portuguesa.

109 Cf. Leonel Moura, “A discussão do momento”, *Expresso Revista*, 30 Janeiro, 1982, p.28R

110 Cf. Cerveira Pinto, “Rescritos para uma Exposição”, Luís Serpa, (Coord.), *Op. Cit.*, 1983, pp.19-26. Cf. ainda, Cerveira Pinto, “O fim de um modernismo em debate”, *Expresso Revista*, 8 Janeiro 1983, pp.24-25R

111 Cf. Alexandre Melo, “O bife, entre Barthes e a Pop Art”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 - 29 Agosto 1983, p.20. Segundo Eduardo Prado Coelho, “quem lesse com atenção este primeiro texto de Alexandre Melo percebia que estava a assistir na cena portuguesa a uma verdadeira mutação de sensibilidade e de estilo de reflexão”; na escrita: “dimensão extremamente calculada e fria de um humor retraído e desconcertante”; e no conteúdo: “ao cruzar Barthes com a Pop Art, avançava para um estilo transdisciplinar que punha em causa as compartimentações universitárias e jornalísticas a que estávamos habituados.”; “Alexandre Melo: Múltiplas velocidades transparentes”, *O Cálculo das Sombras*, Porto: Edições Asa, 1997, pp.203-204.

112 Cf. Manuel Graça Dias, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo Editor, 1992.

Manuel Graça Dias
Vida Moderna, 1992, capa e p.76



define pela forma *de um ecológico equilíbrio* que vamos estabelecendo entre nós e a história do mundo? E que não há onde chegar, mas apenas ajustamentos constantes entre a verdade do que se conhece e as normas dessa verdade? ¹¹³ Antecipando o *Depois do Modernismo*, e dando conta que se trata de “uma palavra subitamente em voga”, publica em 1982 o artigo “Pós-moderno, o que é?”. Vendo em Barthes “uma atitude de pós-modernidade”, descreve-o como “à margem da antinomia conservadorismo/vanguarda”, afirmando que “este *à margem de* aponta para um lugar pós-moderno.”¹¹⁴ Já aqui, o pós-moderno é um lugar de geografia inconveniente, excêntrica. Estabelecendo as coordenadas do debate em curso, nomeadamente a fricção Lyotard/Habermas, Prado Coelho adianta que “se o moderno foi a insurreição do futuro, nós estamos num período em que o futuro se desencantou. A história como processo linear progressivo (de que o marxismo foi a expressão teórica mais evidente) entrou em crise. A ideia de uma universalização dos homens (...) cedeu o lugar ao culto da diferença.”¹¹⁵ O problema central da coloração e sentido político do pós-modernismo que, como vimos, será exaustivamente analisado ao longo da década, é já colocada por Prado Coelho: “toda a questão (...) consiste em saber se, quando se põem em causa os valores do programa modernista, se está a apelar para *um retorno ao espírito conservador*, ou se se está praticar *uma deslocação para um espaço só obliquamente nomeável*.”¹¹⁶

113 Eduardo Prado Coelho, “Nem futuro, nem passado, a verdade mora ao lado”, *Expresso Revista*, 3 Outubro 1981, p.22. Prado Coelho evidencia ainda a crise do programa da esquerda: “Crise evidente da filosofia da história que sustentava os amanhã que cantavam em terra socialista e libertada, e que hoje são sobretudo a insuportável imagem dos Gulags.” *Ibidem*.

114 Eduardo Prado Coelho, “Pós-moderno, o que é?”, *Expresso Revista*, 20 Novembro 1982, p.32. Este texto é publicado na *Mecânica dos Fluidos* com uma nota que “esteve na base de um excelente espectáculo de Ricardo Pais por ocasião da exposição *Depois do Modernismo*.” *Mecânica dos Fluidos, Literatura, Cinema, Teoria*, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984, p.305

115 Eduardo Prado Coelho, “Pós-moderno, o que é?”, *Op. Cit.*, p.32

116 Eduardo Prado Coelho, *Ibidem*. Citando Paolo Portoghesi, Prado Coelho faz, em nota, uma abordagem à arquitectura: “é curioso ler o requisitório contra o moderno que traça Paolo Portoghesi: a arquitectura moderna cultivou várias inibições: interdição do emprego de convenções, limitando a comunicação dos

Em cima do acontecimento, o artigo de Alexandre Melo, “Da pose, com uma coluna de champagne”, assinala “três aspectos originais” do *Depois do Modernismo*, iniciativa que “segundo os padrões normais, tenderia a ser dominada pela pintura ou literatura”: “a apresentação de uma exposição de *moda*; a grande importância concedida à *arquitectura*; a integração do *convívio mundano*.”¹¹⁷ Usando referências cinematográficas (o filme *Casablanca*), filosóficas e arquitectónicas, cruzando Brummell com os Heróis do Mar, Zica Gaivão e António Variações, Alexandre Melo faz um elogio da “pose” que remete para uma genealogia do culto do “superficial” que liga Oscar Wilde a Andy Warhol, como vimos. Reflectindo talvez a presença da arquitectura no evento, afirma que a “sabedoria da pose” precisa de “um espaço que a saiba acolher”. Citando figuras centrais do pós-modernismo na arquitectura, Portoghesi, Robert Stern e fazendo uma referência inédita ao livro de Peter Blake, *Form follows Fiasco*, Alexandre Melo pretende a criação de uma “*acústica dos gestos* que em cada momento proporcione à presença humana a envolvente mais adequada e o campo de expansão mais enriquecedor.” O “renovado fascínio” e a “nova geração de lugares de encontro”¹¹⁸ do Bairro Alto é entendido como esse lugar pós-moderno: interno, acolhedor, e simultaneamente cosmopolita. À prova de agorafobia, a malha medieval do Bairro Alto, pontuada pelo Frágil¹¹⁹ como igreja universal, a sua antiguidade repovoada por um comércio e por uma multidão rejuvenescida define a geografia central do pós-modernismo, com os distantes ecos transmontanos que referimos.

Como podemos analisar, o pós-modernismo cria oposições que são aliás necessárias para o seu *pathos*, e o *Depois do Modernismo* cumpre bem essa função, despoletando

símbolos e ideias; interdição da ficção, impedindo que a arquitectura seja a introdução do imaginário no real; interdição da simetria, apagando a identificação homem-casa; interdição do aspecto de satisfação da libido; interdição da decoração; interdição da imitação, em nome do valor da invenção”. *Idem*, p.33. Ainda sobre a sua abordagem ao pós-modernismo na arquitectura cf. também: “No caso da Arquitectura é extremamente evidente que em determinada altura há um movimento de arquitectura pós-moderna ou pós-modernista, que tem um determinado número de características que vão contra a arquitectura modernista. Enquanto a arquitectura modernista tinha sido muito marcada por uma ideia de utopia permanente (...) como uma espécie de programação da vida ideal – da qual Brasília é um exemplo evidente – a arquitectura pós-moderna perde essa dimensão utópica, perde também a dimensão funcional e, portanto, valoriza sobretudo a dimensão estética e lúdica e, valorizando-a, valoriza muito a imagem da fachada como uma espécie de jogo.”; “Linhas do pensamento actual”, *Graal*, Publicações Terraço, 11, 2001, p.16

117 Alexandre Melo, “Da pose, com uma coluna de champagne”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1-14 Fevereiro 1983, p.19

118 Alexandre Melo, *Ibidem*.

119 Cf. Manuel Graça Dias, “Frágil, Sob Camadas de Tinta”, *Arquitectura Portuguesa*, Ano I, 5ª série, nº4, Novembro-Dezembro 1985, pp.48-51. Cf. Alexandre Melo, José Navarro de Andrade, Filomena Silvano, “Bairro Alto: o lugar ao novo rosto” [Dossier], *Expresso Revista*, 3 Setembro 1983, pp.16-19R. Como disse Eduardo Lourenço citado por Prado Coelho: “quando penso que o destino do meu país se decide nos bares de Lisboa...” “Frente”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 Abril-1 Maio 1984, p.18.

“Frágil, sob camadas de tinta”, Manuel Graça Dias
Arquitectura Portuguesa, 4, 1985, pp.48 e 49



reafirmações de perspectivas antagónicas. Se na arquitectura, os “arquitectos do Porto” e Manuel Tainha tomam uma posição vincada, nas artes plásticas a reacção é violenta, como é patente no artigo de Rui Mário Gonçalves, que acusa os promotores de “confusionismo como modo de alcançar o poder”¹²⁰, e no artigo de Bernardo Pinto de Almeida que descreve a iniciativa como uma “gigantesca operação de *marketing* artístico” e “uma grosseira manipulação das ideologias para-artísticas (...) que visam criar um núcleo de poder e não um nível de intervenção transformadora.”¹²¹

Depois de uma fase “intuitiva” que culmina com o *Depois do Modernismo*, de 1983 a 1985 o pós-modernismo instala-se na cultura portuguesa. Em 1985, os temas da mundanidade, da moda, e da publicidade são recorrentes: Teresa Coelho propõe uma definição de *camp*¹²²; “a moda está na moda” escreve Alexandre Melo a propósito de *Le Mondain* de Patrick Mauriès¹²³; António Guerreiro elabora sobre a centralidade da juventude na sociedade pós-moderna¹²⁴; Varela Gomes sobre a publicidade.¹²⁵

120 Rui Mário Gonçalves, “Bad Painting-Bad Criticism”, *Colóquio Artes*, nº 56, 2ª Série/25º Ano, Março 1983, p.64. E ainda: “a exposição reuniu cinquenta arquitectos que têm pouco em comum, com dezasseis artistas plásticos com muito pouco em comum, e pouco havendo em comum entre arquitectos e artistas. Tudo isto se verificava também nos colóquios. A debandada geral dos arquitectos nas sessões dirigidas para os problemas dos artistas plásticos denuncia uma desautorização do principal grupo organizador da exposição. (...) Os termos Depois do Modernismo foram adoptados pela sua ambiguidade. Digamos: por oportunismo. A exposição apresentou-se como um signo vazio esperando que, com as reacções do público, se tornasse significativa. Quereria a exposição significar tudo e nada?” *Ibidem*. Cf. ainda: Rui Mário Gonçalves, “Anos 80. Para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana”, *Colóquio Artes*, nº 103, 2ª Série/36º Ano, Outubro-Dezembro 1994, pp. 28-37. “E durante a década, nada terá sido mais baralhante do que uma das suas palavras-gazua: o *pós-moderno*. Se formos perguntar aos grandes promotores desta expressão o que pretendem dizer, verificamos que eles não se entendem; e até se divertem publicamente, cada um deles a achar que os outros proponentes são bastante estúpidos.” *Idem*, pp.28-29.

121 Bernardo Pinto de Almeida, “Depois do oportunismo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 Março-11 Abril, 1983, p.20

122 Teresa Coelho, “O pós-dandysmo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9-15 Abril, pp.14-15

123 Alexandre Melo, “Os salões da janela impossível”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9-15 Abril, p.14

124 António Guerreiro, “A juventude na sociedade pós-moderna”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18-14 Junho, 1985, pp.14-15

125 Cf. Paulo Varela Gomes, “Ainda entre parêntesis, o êxtase”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25

O artigo decisivo tinha já surgido em 1984. “A des/look/acção”, de Prado Coelho, surge com a legenda “cada vez mais filhos da Coca-Cola e menos de Marx”, e analisa o estatuto da cultura portuguesa no contexto pós-Revolução de Abril. “O que vem depois”, segundo Prado Coelho, “é uma apatia cínica onde todos se conformam e alguma capacidade de dançar sobre isso: os Heróis do Mar podem falar de *epopeia e heroísmo* sem que isso afecte a direita ou a esquerda, porque é apenas o investimento lúdico de um imaginário desempregado; António Variações pode ir buscar Amália Rodrigues (...) mas o que ele nos traz é apenas a aparência.”¹²⁶ Estamos já no espaço do pós-modernismo: antes do 25 de Abril, “a cultura estava *em vez da política recalcada*, e funcionava como reduto de resistência (...), vivemos hoje a cultura como o que preenche o vazio da política”, isto é, como lugar “de *sobrevivência* de alguns fragmentos ou blocos de enigmático sentido.” Em tom de entusiasmo moderado, fazendo os prós e os contras, Prado Coelho sintetiza os principais tópicos do pós-modernismo assumindo que se ganhou “uma forma de alegria e leveza para estar nas coisas (...). Uma *forma desculpabilizante* de fazer cultura.”¹²⁷

Ao falar da necessidade de “*descer* ao romance policial para falar da semiótica com Eco”; ao dar conta da americanização da cultura – “havia os que pensavam que só os maus filmes tinham êxito comercial, mas hoje adoramos *Os Salteadores da Arca Perdida*”; ao sublinhar uma “crise do discurso” na passagem do Snob para o Frágil – “o Snob é um bar onde as frases fazem discurso”, no Frágil, “a massa sonora é de tal modo dominante que as frases são apenas fragmentos de frases”¹²⁸, Prado Coelho define o estatuto do pós-modernismo em Portugal. A sua abordagem, religando pontos, intersectando disciplinas, cruzando expressões artísticas populares e eruditas, num tom amável e inclusivista, é ela mesmo significativamente pós-moderna. A propósito de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), Prado Coelho enuncia um pós-modernismo negativo, enviando-nos para o imaginário também central nestes anos de um mundo terminal, superpovoado, barroco, onde a tecnologia deixa de ser limpa e moderna. Para concluir: “a história deixou de ser vectorizada, ela é apenas a confusa coabitação de blocos desgarrados e múltiplas histórias perdidas.”¹²⁹

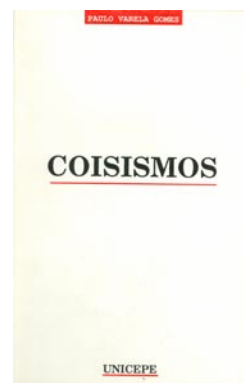
Junho-1 Julho, 1985, pp. 20-21

126 Eduardo Prado Coelho, “A des/look/acção”, *Expresso Revista*, 21 Abril 1984, p.29R.

127 Eduardo Prado Coelho, *Ibidem*.

128 Eduardo Prado Coelho, *Idem*, pp.29-30R

129 Eduardo Prado Coelho, “A reversibilidade dos restos”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1-14 Março 1983, p.9



Esta narrativa “catastrófica” que, como vimos, tem o seu teórico em Baudrillard, é também vocalizada por Paulo Varela Gomes em artigos escritos para vários jornais¹³⁰ enquanto uma perspectiva nostálgica e até conservadora surge por vezes em textos mais directamente ligados à arquitectura.¹³¹ No conjunto, são testadas as várias matizes afirmativas, críticas, e negativas do discurso pós-modernista. Ao circular entre este mundo apocalíptico, “cyberpunk”¹³², e uma nostalgia da ordem e do Lar¹³³, Varela Gomes ocupa os lados extremos do pós-modernismo, expondo as feridas que as vanguardas modernas tinham pretendido curar, refundando a cidade e substituindo a lógica pequeno-burguesa pelo “espírito novo” da casa “racional”.

No conjunto de textos sobre arquitectura, escritos muitas vezes em parceria com João Vieira Caldas, é notória, até 1989, à adopção de temas que são marcas registadas do pós-modernismo.¹³⁴ Em “Voltaram as fachadas”, de 1988, é aberta uma possibilidade centralmente pós-modernista, por referência ao “barroco”: “houve culturas (...) em que se considerava que as aparências eram essenciais porque manifestavam em si toda a profundidade das coisas. Essência e aparência não podiam ser distinguidas”; depois, “inventou-se a ideia que o edifício não deve mentir.”¹³⁵ Neste sentido, a arquitectura das “fachadas” – e o equivalente seria agora a arquitectura pós-modernista – corresponderia afinal a uma representação da verdadeira natureza do homem: mentirosa, deceptiva,

130 Cf. Paulo Varela Gomes, *Coisismos*, Porto: Unicepe, 1990

131 Cf. Anexo “Sete entrevistas para uma periferia perfeita”. Entrevista a Paulo Varela Gomes, pp.30-45

132 Cf. Paulo Varela Gomes, “Cyber-punks”, *Expresso Revista*, 29 Abril 1989, pp.74-77R

133 Cf. Paulo Varela Gomes, “Público e Privado”, *Expresso Revista*, 3 Dezembro 1988, pp. 50-51R

134 No artigo “José Malhoa: avenida ou via rápida?”, os autores caracterizam uma via onde “imperava a parede-cortina de vidro preto ou simplesmente espelhado (...), tiras de cortinas entremeadas (...), as cores sempre finas, sérias, neutras e discretas”, remetendo directamente para a literatura pós-modernista de Charles Jencks a Tom Wolfe.” Cf. João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, “José Malhoa: avenida ou via rápida?”, *Expresso Revista*, 14 Março 1987, p.50R

135 João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, “Voltaram as fachadas”, *Expresso Revista*, 30 Janeiro 1988, pp.52-53R

teatral. A partir de 1989, no entanto, as “fachadas” tenderão a ser trocadas pelo “regresso ao lugar”, numa viragem que representa, por um lado, o “cansaço ou impaciência”¹³⁶ face ao pós-modernismo e, por outro, a persistente viabilidade da “arquitectura do Porto”. No artigo “Arquitectura de resistência”, sobre a exposição *Lugares da Arquitectura Europeia*, perante uma abordagem curatorial que se “recusa em promover a visão e a compreensão que se têm vindo a impor nos anos 80”, os autores descobrem o tema do “lugar” e dão-se conta do “embrião de uma nova corrente de arquitectura internacional que tem um dos seus principais pólos de eclosão na Escola do Porto.”¹³⁷

Entretanto, a partir de 1985, ainda com o carro em andamento, surgem as primeiras sínteses sobre o pós-modernismo. No *JL*, Alexandre Melo afirma que o pós-moderno, como “espuma de despedidas estéticas e ideológicas que em Portugal tanto tardaram, assinalou tão-só no panorama português dos anos 80 a abertura de um território contemporâneo”¹³⁸ e os “factos pós-modernos” são alinhados, em forma de abecedário, pelo próprio, Leonel Moura e Graça Dias. Numa espécie de manifesto retroactivo organizado por letras, António Variações abre a contagem: na inauguração do *Depois do Modernismo* “vestia um *maillot* negro”¹³⁹; a Casa dos Bicos é “a mais forte aventura do pensamento Pós-Moderno Português”¹⁴⁰; as Cores são uma manifestação de individualidade: “daí toda a festividade e colorido”¹⁴¹; a Decoração irrompe rebelde: “tudo parecia proibido. Ou pelo menos de mau gosto (...). Vinda do Norte da Europa, uma Luterana vontade de ser verdadeiro e sincero levava-nos às madeiras à vista, ao betão à vista...”¹⁴²; o gosto pela Encenação digere os emigrantes: “regressam com dinheiro necessário à concretização da explosão das tintas, das formas, dos pavimentos, dos brilhos (...) sem o empecilho do *gosto-creme* veiculado pela RTP ou pelo Instituto Português do Património Cultural, mancham e borram e iluminam a paisagem imóvel

136 Eduardo Prado Coelho, “Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Maio 1989, p.5

137 João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, “Arquitectura de resistência”, *Expresso Revista*, 26 Agosto 1989, pp. 44-46R. *Lugares da Arquitectura Europeia* esteve patente na Fundação Gulbenkian no verão de 1989. Cf. ainda “Eu acho que a escola do Porto ganhou a guerra.” In “Paulo Varela Gomes em *O Susto*”, Entrevista a Paulo Varela Gomes por Jorge Figueira, *Unidade*, 2, dd!AEFAUP, Novembro 1989, p.87.

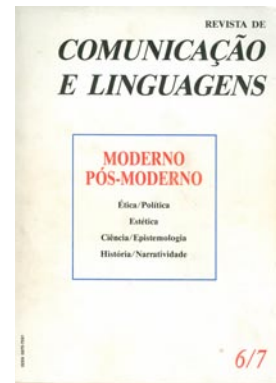
138 Alexandre Melo, “A fotografia”, in “Após o pós modernismo. Factos e Fotos”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21-27 Dezembro 1985, p.14

139 Alexandre Melo, “António Variações” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21-27 Dezembro 1985, p.16

140 Manuel Graça Dias, “Bicos” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Idem*, p.16

141 Leonel Moura, “Cores” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *Ibidem*.

142 Manuel Graça Dias, “Decoração” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Ibidem*.



das cidades nocturnas ou da ruralidade adormecida¹⁴³; a Festa, “em qualquer lugar”: “festividade e exibicionismo constantes”¹⁴⁴; Internacionalmente, “a oportunidade de todas as minorias do mundo”¹⁴⁵; a crítica à “cultura modernista (...), hoje uma cultura de lamentação” em nome da cultura pós-moderna que é “fruto de vontades individuais” e denota “uma cultura do querer (...) com base numa única estratégia: a da vitória”¹⁴⁶; e Risos: “Humor, ironia, boa disposição. A modernidade levou-se sempre demasiado a sério. Era uma teoria para a salvação do mundo.”¹⁴⁷

Estes fragmentos, aqui ainda mais fraccionados, constituem um retrato instantâneo do pós-modernismo em Portugal. Em 1987, Varela Gomes faz já a sua história considerando, para lá das narrativas comuns, a sua especificidade no nosso contexto: “o pós-moderno não foi apenas um fenómeno *de moda* no nosso país; a sua origem foi também bem portuguesa, profundamente ligada a condicionantes da História de Portugal no séc. 20”¹⁴⁸, concluindo, em tom de aviso: “O pós-moderno é tudo (se for Condição); já não é nada (se for estilo).”¹⁴⁹

Nos últimos anos da década sucedem-se os debates que tentam concluir o assunto, mesmo sabendo que o dossier não está fechado. Cruzam o tom retrospectivo com um gesto ainda inquiridor. O espaço cada vez mais curto entre o acontecimento e a sua historiografia é uma característica da pós-modernidade, aqui provada. Em 1987, a *Crítica, Revista do Pensamento Contemporâneo* publica um número sobre “Filosofia

143 Manuel Graça Dias, “Encenação” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Ibidem*.

144 Leonel Moura, “Festa” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Ibidem*.

145 Leonel Moura, “Internacional” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Idem*, p.17

146 Leonel Moura, “Querer” in “Abcdário, Factos pós-modernos”, *Ibidem*.

147 Manuel Graça Dias, “Risos” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *Ibidem*. Graça Dias descreve os portadores da “modernidade”: “Um ar compungido, neo-realista, antilúdico e um pouco grave, ajudava a preencher os espaços demasiados vazios da sua incapacidade de comunicação.” *Ibidem*.

148 Paulo Varela Gomes, “77-87, Viva a pós-década para a história do pós moderno em Portugal”, *Contraste*, nº1/2 Outubro 1987, II Série, p.17

149 Paulo Varela Gomes, *Idem*, p.19

e Pós-Modernidade”¹⁵⁰ e, em 1989, sobre “Estéticas e Pós-Modernidade.”¹⁵¹ Em 1988, a *Revista Crítica de Ciências Sociais* dedica um número ao “Pós-modernismo e Teoria Crítica”, abrindo espaço para a reflexão dos arquitectos.¹⁵² O número 6/7 da *Revista de Comunicação e Linguagens* publica, em 1988, os textos apresentados no Colóquio Internacional “Moderno/Pós-Moderno”, a que já fizemos referência. No número de Abril de 1990 da *Vértice*, João Barrento faz um “*requiem* pelo pós-moderno”: “talvez a grande mudança trazida (...) pela literatura dita pós-moderna (...) seja a passagem de uma literatura do hermetismo de perspectiva autoral (...) [Beckett, Joyce, Benn] que encontrou a sua expressão teórica na *Teoria da Estética*, de Adorno, para a literatura do *leitor universal* colocado perante um mundo ficcional de jogos possíveis, planificado e construído para que esse leitor tenha *à vista* as peças e os princípios desse jogo, e entre nele: como escreveu Calvino, *joga-se romance como se joga xadrez, com absoluto fairplay.*”¹⁵³

Nestas iniciativas e reflexões, o pós-modernismo passa da “rua” para a academia, cumprindo assim a sua própria génese circulatória, e reflectindo a adopção do tema por nomes da filosofia contemporânea como Lyotard e Habermas. No nosso quadro académico, a pós-modernidade é um conceito reelaborado por Boaventura de Sousa Santos, no plano da “ciência”, do “social” e do “político”.¹⁵⁴ A abordagem “científica” de Boaventura abre outras frentes de reflexão e sublinha a complexidade de um fenómeno vulgarmente avaliado apenas nas suas coordenadas “mundanas”, “visuais”, e “efémeras”. O que permitirá o desabafo de Prado Coelho: “Boaventura de Sousa Santos vai, felizmente, contra a corrente de grande parte do pensamento *progressista* que não consegue ver a pós-modernidade senão como uma conspiração de direita, um desatino inventado nos bares do Bairro Alto ou, no melhor dos casos, como o estádio final da cultura de um capitalismo tardio.”¹⁵⁵

150 Cf. *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 2, “Filosofia e Pós-Modernidade”, Editorial Teorema, Novembro 1987. Saliente-se a tradução de “A modernidade: um projecto inacabado?” de Jürgen Habermas, pp.5-23

151 Cf. *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Maio 1989

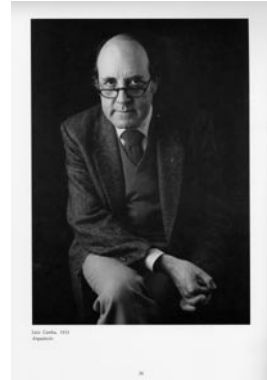
152 Cf. Álvaro Siza Vieira, “Post-modernismo e arquitectura”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, “Pós-modernismo e Teoria Crítica”, Março 1988, pp.175-180; e José António Bandeirinha, “Considerações à margem do estirador”, *Idem*, pp.179-180.

153 João Barrento, “A razão transversal – *requiem* pelo pós-moderno”, *Vértice*, Abril 1990, II Série, p.31

154 Cf. Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice, O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, (Maio 1994), 8ª edição Outubro 2002.

155 Eduardo Prado Coelho, “Boaventura de Sousa Santos: Alice não mora aqui”, *Op. Cit.*, 1997, p.215

“Luiz Cunha, 1933. Arquitecto”
Mário Cabrita Gil
A Idade da Prata, 1986, p.28



Em 1989, Prado Coelho reintroduz o “pós-moderno”, fazendo o histórico¹⁵⁶ e constatando a omnipresença do termo: “a palavra *pegou*. No sentido em que aparece onde menos se espera. É possível dizer-se que a SIDA é a primeira doença pós-moderna (...). É possível apresentar-se *O Nome da Rosa* como paradigma de uma ficção pós-moderna.”¹⁵⁷ Referindo-se às críticas, contraditórias aliás, de conservadorismo, relativismo e exibicionismo, que sempre perseguiram o pós-moderno, Prado Coelho escreve: “Aceito tudo isto: o indisfarçável sentimento de que assistimos ao retorno de valores conservadores, a impressão desagradável de que a historia parou, o folclore mundano e grotescamente exibicionista com o que o pós-moderno se fez e o modo fácil de enriquecimento, a confusão semântica, o desatino conceptual.”¹⁵⁸ Mas assume a sua presença magnética: “se pudesse identificar esse momento em que a palavra apareceu para mim *como uma verdadeira aparição*, eu seria capaz de dizer aquilo que ma torna absurdamente imprescindível.”¹⁵⁹

No final dos anos 80, o pós-modernismo vai acabando, a pós-modernidade continuará.

156 Eduardo Prado Coelho, “Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, *Op. Cit.*, p.3. Na sua leitura retrospectiva, inclui a arquitectura como barómetro: “Alguma ideia insistia já nas primeiras críticas de Philip Johnson ou de Peter Blake em relação à arquitectura moderna”, acrescentando referências aos romances de Philip K. Dick, ao Camp (via Susan Sontag), a Octávio Paz, à “progressiva importância do pensamento de um Walter Benjamin”, e voltando à arquitectura, a Robert Venturi e a Charles Jencks. Cf. ainda, Eduardo Prado Coelho, “1980-1990: A Escrita de Outros Astros”, *Op. Cit.*, 1997, pp.50-65

157 Eduardo Prado Coelho, “Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, *Op. Cit.*, escreve também: “na teorização de língua inglesa, a palavra adquiriu uma assiduidade inquietante.” p.4; “A polémica da pós-modernidade passa-se sobretudo na língua inglesa e alemã.” “1980-1990: A Escrita de Outros Astros”, *Op. Cit.*, 1997, p.53

158 Eduardo Prado Coelho, “Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, *Op. Cit.*, p.6

159 Eduardo Prado Coelho, *Ibidem*.

3.3

Itinerários

Do conjunto de obras que a seguir apresentamos, uma parte significativa foi já anotada no texto anterior. Trata-se de um conjunto *representativo* da matéria sobre a qual reflectimos ao longo dos três capítulos da presente Dissertação.

Dividimos a organização destes *itinerários* em três partes, recorrendo a uma terminologia usada por Rui Mário Gonçalves¹ – “mitos profundos e mitos efémeros” –, que assumimos livremente, acrescentando um terceiro termo: “mitos de substituição”.

As arquitecturas elencadas sobre o tema *mitos profundos* referem-se a experiências motivadas por grandes temas da história e do *tempo*, numa perspectiva realista ou surrealista; as alinhadas sobre o tema *mitos de substituição* referem-se a re-leituras do racionalismo como modelo de *substituição* de paradigma, ensaiado nas primeiras décadas do século XX.

Os edifícios elencados sobre a caracterização *mitos efémeros* são experiências motivadas por temas do quotidiano, seguindo estratégias pop, que visam criar uma arquitectura literalmente *falante*.

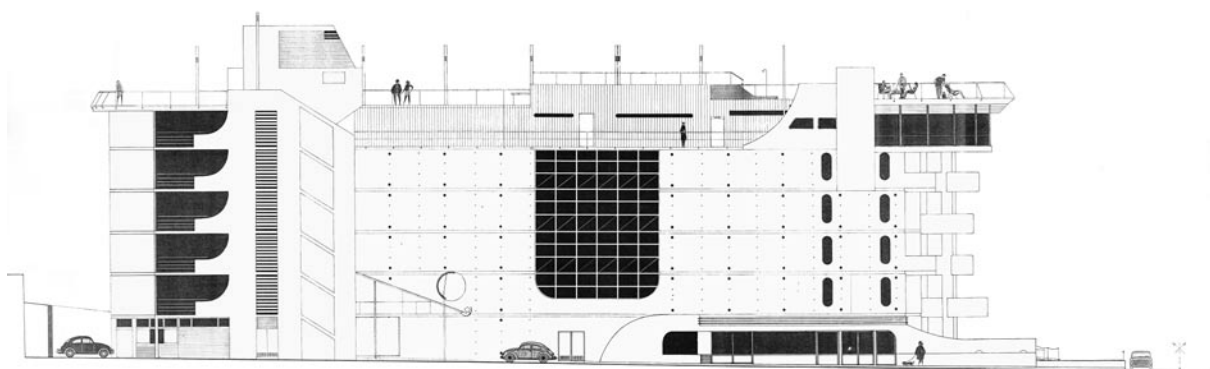
O material que apresentamos foi quase exclusivamente recolhido no atelier dos arquitectos em questão, e uma parte é inédito. Os créditos das imagens revelam a proveniência dos respectivos arquivos. A quase totalidade das obras – com duas excepções – foi visitada e fotografada e o seu registo surge no canto superior direito de cada ficha.

As três primeiras obras de cada série (Mercado de Santa Maria da Feira, de Fernando Távora, a Casa de Sergio Fernandez, e o “Franjinhas” de Nuno Teotónio Pereira e João Braula Reis) *não são pós-modernas*: mas colocam-se na charneira do tempo que se abre e funcionam, por isso, como *marcadores*.

¹ Embora o texto em questão seja muito crítico da questão do pós-modernismo, nomeadamente no campo artístico, tomámos a liberdade de nos apropriarmos destas duas expressões. Cf. Rui-Mário Gonçalves, “Anos 80. Para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana”. *Colóquio Artes*, nº 103, 2ª Série/36º Ano, Outubro-Dezembro 1994, pp. 28-37

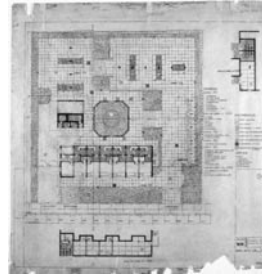
3.3.1

Mitos profundos





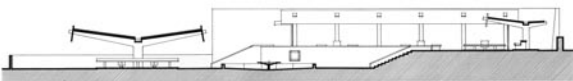
01



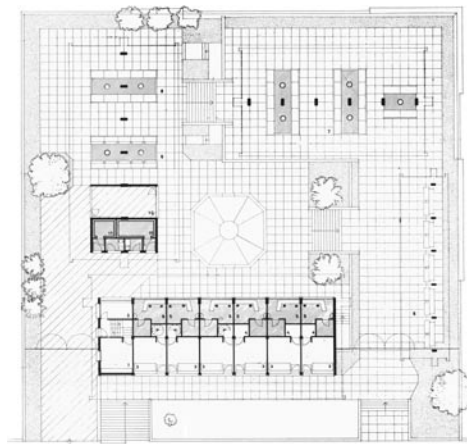
02



03



04



05

Mercado Municipal, Fernando Távora, 1953/59
 Santa Maria da Feira (Vila da Feira) (1)

O Mercado de Vila Nova da Feira não é uma obra pós-moderna.

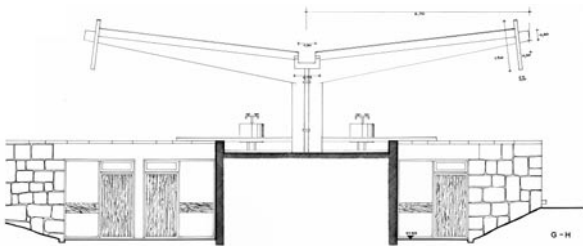
É, pelo contrário, uma obra de afirmação da arquitectura moderna, procurando consolidar as suas conquistas construtivas e plásticas, em continuidade com o *existente*, com o contexto, entendido no plano físico e cultural.

A equação aqui é confirmar o “novo” introduzindo elementos de sociabilidade, na relação com o sítio e com o próprio programa. As fotografias de Nuno Teotónio Pereira captam esse “momento”: as qualidades plásticas do Mercado em confronto-diálogo com os utentes e com a envolvente.

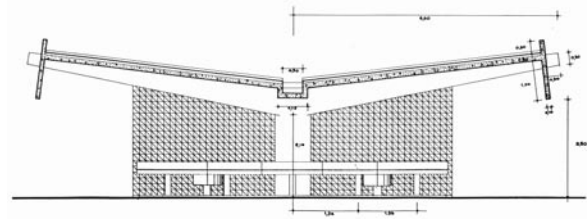
No Mercado de Vila Nova da Feira, o chão é desdobrado em plataformas que formalizam o sítio, criando uma suavidade topográfica e uma espacialidade amena. A “verdade dos materiais” aclimata a vivência do edifício; o betão surge nobre; os azulejos com uma certa expressão brasileira e decorativa; a madeira é acolhedora; o centro da estrutura é formalizado num aceno a uma visão ordenadora, clássica, da arquitectura. Os novos materiais surgem



06



07



08

Mercado Municipal, Fernando Távora, 1953/59
Santa Maria da Feira (Vila da Feira) (2)

telúricos, em relação, *naturais*.

Fazendo variar as cotas topográficas, integrando partes do edifício no terreno, e desenhado estruturas em consola, sem drama nem artificialidade, Fernando Távora formaliza a “terceira via” a que aspira. Isto é, consegue ultrapassar as questões que então fazem a crítica à arquitectura moderna – incapacidade de criar *sítios*, ausência de conforto e de possibilidades de enraizamento – sem ceder a uma linguagem neo-vernacular ou tradicionalista.

As coberturas do Mercado são demonstrativas desse difícil equilíbrio construtivo e cultural: não são bem telhados tradicionais, mas também já não são já as coberturas planas do período heróico.

Talvez o mais futurante do Mercado de Vila Nova da Feira, seja o facto de Távora marcar o centro do recinto (ou do mundo), num gesto profundamente conservador. A dúvida sobressalta já esta modernidade. A “humanidade”, a escala humana, o aconchego do sítio, e a identidade dos lugares contamina a esperança “nova” da arquitectura moderna que este



09



10



11



12

Mercado Municipal, Fernando Távora, 1953/59
Santa Maria da Feira (Vila da Feira) (3)

edifício ainda revive.

Mesmo se a linguagem construtiva e estrutural é totalmente moderna, a necessidade de marcar do *centro* mostra já uma *dúvida* que as décadas seguintes iriam aprofundar e extremar até ao limite.

Bibliografia:

Fernandez, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988, pp. 126-127

Laiño, Ana Domínguez; Alfaya, Luciano González; Maroño, Marta Marcos; Núñez, Patricia Muñiz; Rodríguez, Alberte Pérez (Coord), *Távora*, Departamento Autónomo da Universidade do Minho, Museu Alberto Sampaio, 2003, pp. 64-65

Portas, Nuno, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *Arquitectura*, nº71, Julho 1961, pp. 11-23

Távora, Fernando, “Mercado de Vila Nova da Feira”, in *Fernando Távora*, Lisboa: BLAU, 1993, pp. 56-63.



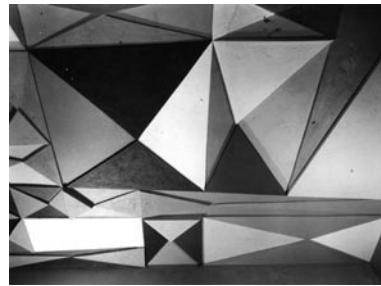
13



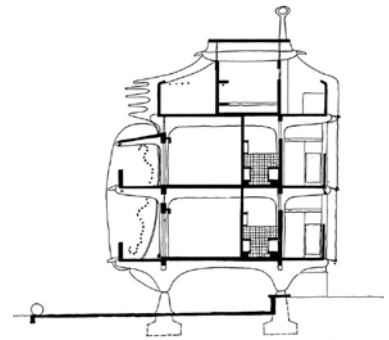
15



16



17



18

"Leão que Ri", Pancho Guedes, 1956/58
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (1)

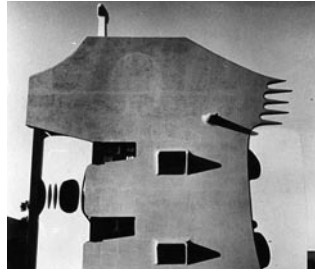
O "Leão que Ri" é um edifício de habitação com três pisos, à maneira de uma *Unidade de Habitação* delirante. Os "espigões" ou "dentes" que encontramos no "Leão que Ri", como noutras obras de Pancho Guedes da mesma época, desconcertam a linguagem "funcionalista" de onde o edifício parte embora desista de lá chegar. Enquanto sinais protuberantes e escultóricos – talvez uma mão ou um rosto abstractizado – investem o edifício de uma vida inesperada. São uma aparição fantasmagórica da arte moderna no caminho de roubar a alma da arte africana para sua própria fruição.

Esta "antropomorfização" do edifício – edifício-pessoa desdobrado em partes vivas – permite falar de uma irrisão, o acesso ao campo da "beleza convulsiva" a que o surrealismo aspirava.

A arquitectura moderna integra a imagética da arte moderna no seio disciplinar, dissolve-a nas paredes que faz surgir como planos recortados. Pancho faz o percurso inverso, fazendo a arte moderna reemergir à superfície da arquitectura, destravada a razão. No "Leão que Ri",



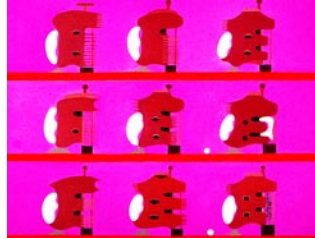
20



21



19



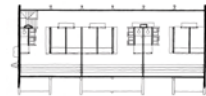
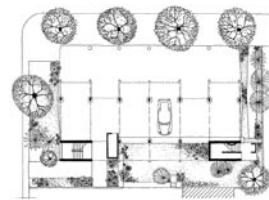
22



23



24



25

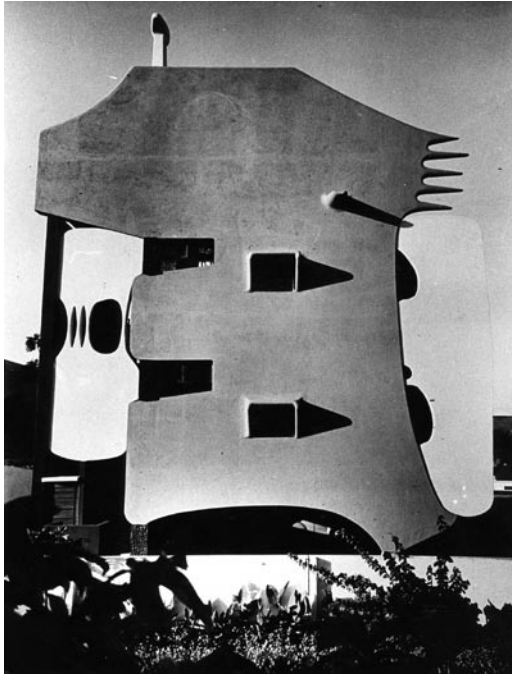
"Leão que Ri", Pancho Guedes, 1956/58
Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (2)

Pancho faz o luto da racionalidade moderna – o que nos coloca na discussão do surrealismo enquanto expressão limite do modernismo, ou no limiar do pós-modernismo.

Em qualquer dos casos, a matriz artística da arquitectura moderna é aqui devolvida explicitamente, como o funeral do “funcionalismo”.

No “Leão que Ri”, a arquitectura moderna não é uma arquitectura de substituição do “vernáculo”, “cânone” regulado e salvífico, mas o próprio levantamento dos limites da racionalidade. O moderno levado ao paroxismo. Os “espigões” ou “dentes” do “Leão que Ri” são um anúncio – que emana de dentro da próprio léxico modernista – do fim do modernismo.

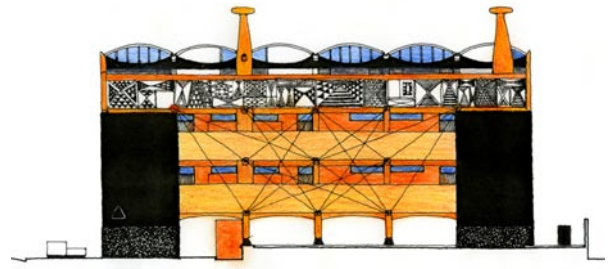
Pancho refere-se ao “Leão que Ri” como sendo a “minha casa, o meu túmulo, como sendo eu mesmo”. Sobre “pilotis” que parecem subtraídos ao Parque Güell (Gaudí, Barcelona), erguem-se seis apartamentos servidos por galerias comuns. As empenas alongam-se em “espigões”, baixos-relevos, gárgulas, esculturas de ferro, “exagerações”. O “Leão que ri” está sentado num pedestal cúbico. Dá o nome ao edifício e resiste.



27



26



28



29

"Leão que Ri", Pancho Guedes, 1956/58
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (3)

Bibliografia:

Figueira, Jorge, "Preencher o Vazio: Pós-modernismo e Arquitectura Portuguesa nas Décadas de 1950-1980", in *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 1, Março 2006, pp. 180-200

Figueira, Jorge, "A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10", Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, pp. 99-109

Guedes, Pancho, "Acerca de um Leão que Ri", in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 142-145

Milheiro, Ana Vaz, "As Coisas não são o que parecem que são", *Opúsculos 15 – Pequenas construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto: Dafne Editora, Novembro 2008

Santiago, Miguel, "Livro 1 – Stiloguedes", *Metamorfozes Espaciais, Pancho Guedes*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pp. 53-58

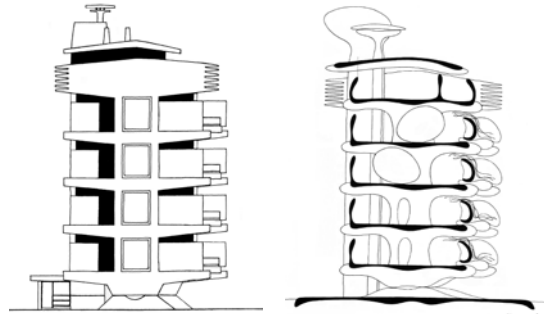
"Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes", *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985



31



30



32

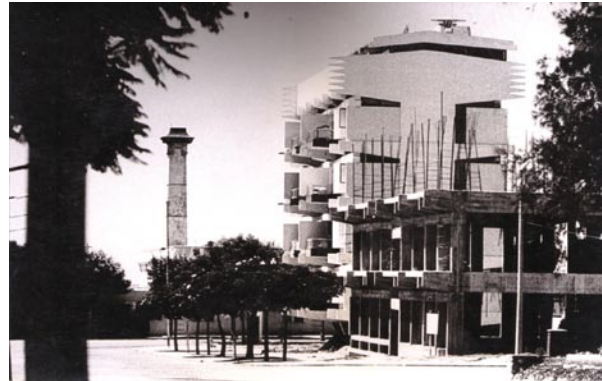
33



34



35



36

Prometheus, Pancho Guedes, 1953
Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (1)

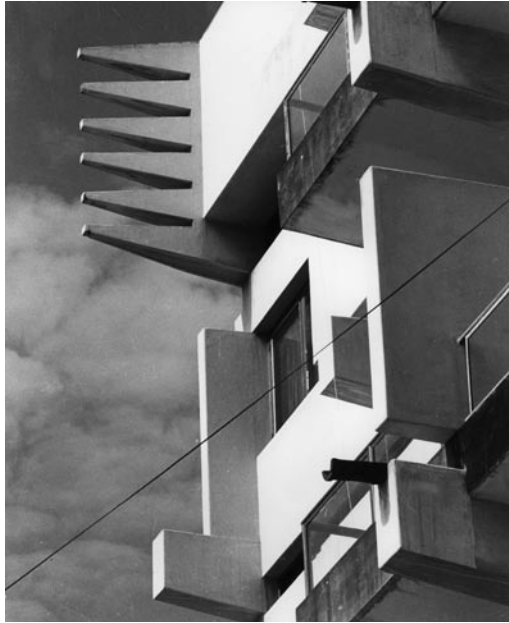
O “Prometeu” aparenta ser mais um bloco de habitação moderno, mas da sua estrutura modular e funcionalista surgem dissonâncias: “bicos e dentes”, “espigões” e “paredes convulsivas” que nos remetem para o “Stiloguedes”.

A estratégia do “Stiloguedes” é, segundo Pancho Guedes, “plantas simples, bastante directas e funcionais”, mas com cortes “decorados, contorcidos e cheios de exageros”.

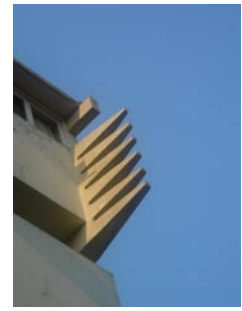
Sobre o “Prometeu” diz ainda Pancho: “é o meu primeiro erro de interpretação baseado nos desenhos e pinturas do Picasso por volta de 1928 para umas esculturas gigantescas que ele nunca chegou a fazer”.

Como o “Leão que ri” e outros edificios do “Stiloguedes”, o “Prometeu” é um edificio funcionalista que ganhou asas. De facto, visto de determinados ângulos, os “espigões” e “dentes” do edificio ganham um inesperado relevo e singularidade e o “Prometeu” perde a sua normalidade aparente.

O betão armado serve aqui para lançar consolas a partir de uma “fleira central de pilares”,



38



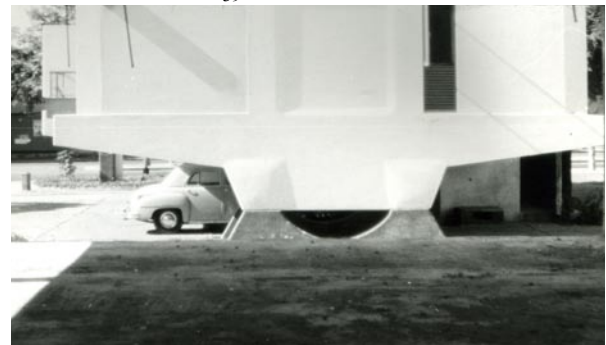
37



39



40



41

Prometheus, Pancho Guedes, 1953
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (2)

mas também para fazer os planos verticais que separam as varandas, e as anomalias que tomam o edifício.

De facto, a matriz moderna do bloco não chega a ser propriamente ameaçada mas são lhe sobrepostas algumas estranhas incongruências. Por exemplo: a materialidade “leve” do bloco modernista é aqui trocada por uma patente gravidade, num edifício que, como escreve Pancho, “parece excessivamente pesado no cimo e precariamente equilibrado”.

No “Prometeu” a arquitectura moderna está a desagregar-se a partir do seu interior.

Bibliografia:

Guedes, Amâncio, “Appartements ‘Promethee’, Lourenço Marques”, *L’Architecture Aujourd’hui*, “Architectures fantastiques”, nº102, Juin-Juillet 1962, p.47

Santiago, Miguel, “Livro 1 – Stiloguedes”, *Metamorfozes Espaciais, Pancho Guedes*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pp. 53-58

“Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985



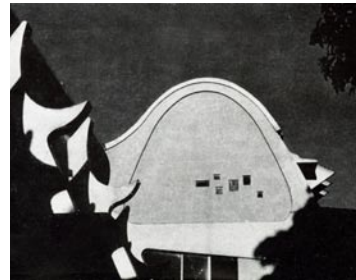
43



42



44



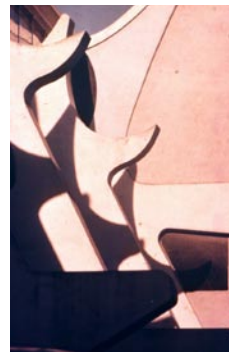
45



46



47



48

Padaria Saipal, Pancho Guedes, 1954
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (1)

A Saipal, originalmente uma Padaria e actualmente uma loja de materiais de construção, é uma experiência *zoomórfica* ou um edifício “em forma de pão português”.

Faz parte do “stiloguedes” que Pancho Guedes considera o seu estilo “mais idiossincrático”.

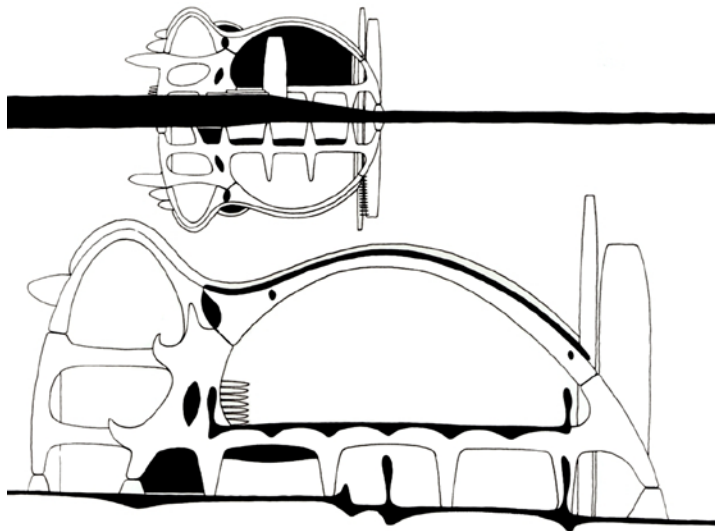
Trata-se de uma nave construída com “vértebras” fazendo uso da linguagem de *organismo vivo* que Pancho persegue na sua arquitectura e desenhos.

A Saipal é praticamente formado por esta estrutura, que ganha formas orgânicas e vai transcendendo a sua função de suporte.

Funciona, de facto, como uma cenografia urbana.

Nos desenhos e maquetas que Pancho fez ao longo do tempo, a Saipal vai ganhando organicidade até ao ponto de ser uma arquitectura quase *líquida*.

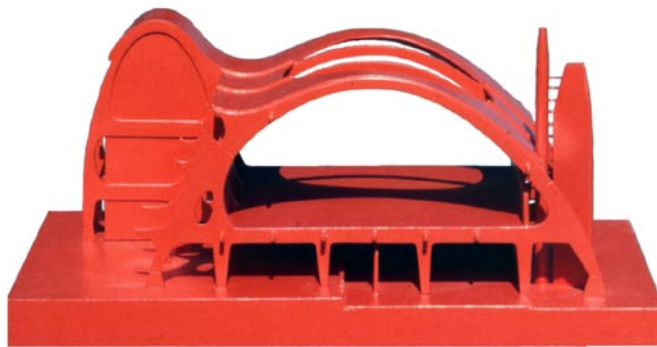
A construção do edifício, actualmente muito alterado, fica aquém desta elaboração plástica. Mas a forma livre das vértebras, numa sucessão ritmada, de efeito *expressionista*, cria



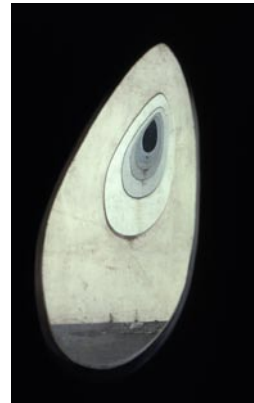
49



50



51



52



53

Padaria Saipal, Pancho Guedes, 1954
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (2)

recortes de luz e sombra que transcendem o tema do edifício parabólico muito glosado nos anos 50.

As características do seu espaço interior permitem pensar em programas mais adequadas à sua elaboração formal, tem sido já sugerido como futuro Museu de Arte Moçambicana.

Bibliografia:

Guedes, Amâncio, “Boulangerie ‘Saipal’“, *L’Architecture Aujourd’hui*, “Architectures fantastiques“, nº102, Juin-Juillet 1962, p.47

Santiago, Miguel, “Livro 1 – Stiloguedes”, *Metamorfoses Espaciais*, Pancho Guedes, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pp. 53-58

“Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985



57



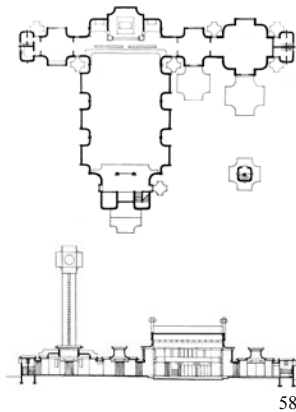
54



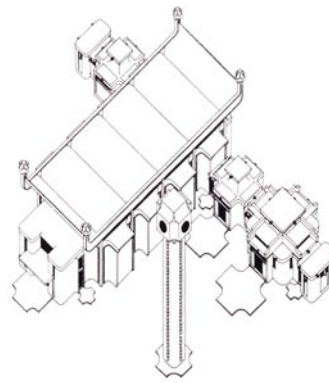
55



56



58



59

Igreja da Sagrada Família, Machava, Pancho Guedes, 1964
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (1)

A “Igreja da Sagrada Família” situa-se na Machava, nos arredores de Maputo. É a tradução litúrgica de um jogo geométrico de concavidades, espaços que se curvam criando reentrâncias – para fora do edifício.

A Machava cruza analogias formais antropomórficas – segundo escreve Pancho Guedes, é “como uma mãe rodeada por crianças com chapéus engraçados, uma sala de casamentos com um telhado como uma gôndola” – com um vocabulário do “metabolismo” e da arquitetura “tecno-pop” dos anos 60, enquanto edifício organizado por células.

Se o “Leão que Ri” é uma ruína do “edifício moderno” envolvido por vestígios locais, a Machava é um edifício que deseja a sociabilidade e a conexão.

Para lá das metáforas literárias e do seu figurativismo depurado, inscreve-se nas temáticas de *sociabilidade* do Team 10. O que é expresso arquitetonicamente nas arestas em curva, viradas “para fora”, como se o edifício se pudesse pôr ao avesso e existir no exterior de si próprio: “Os edifícios virão a ser totalmente habitáveis – POR FORA TAMBÉM”.



60



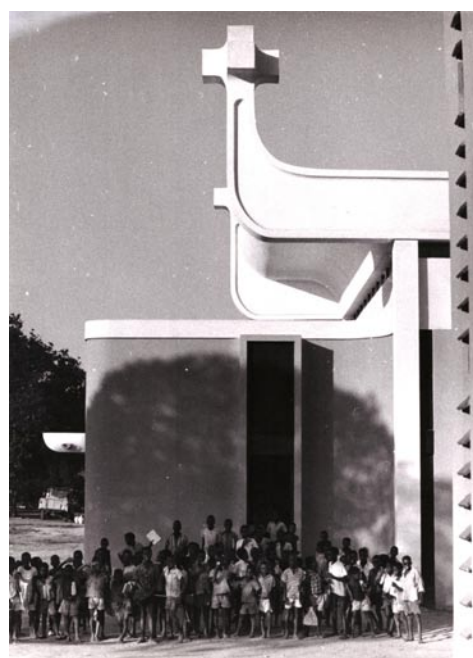
61



62



63



64

Igreja da Sagrada Família, Machava, Pancho Guedes, 1964
Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (2)

A Machava remete ainda para uma humanização da máquina, numa linguagem *pop* que antecipa os Beatles de *Yellow Submarine* (1968): a torre sineira é um “periscópio a olhar por entre um mar de árvores”. Ou ainda, escreve Pancho: “Durante quinze dias a igreja esteve pintada num incrivelmente cor-de-rosa por fora e lilás por dentro. Era como se fosse uma gigantesca máquina nova ou um complicado casco de navio encalhado na esquina da aldeia (...). Parecia uma estranha e enorme Estação de Serviço BP sem bombas de gasolina”.

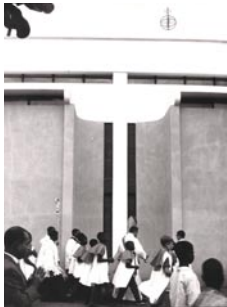
A Machava é também o projecto onde Pancho remete para uma espécie de consanguinidade ou auto-replicação da sua obra: “os edifícios nascem uns dos outros”, um tema a que voltará, insistindo na familiaridade e circulação interior dos seus projectos.



65



66



67



68



69



70

Igreja da Sagrada Família, Machava, Pancho Guedes, 1964
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (3)

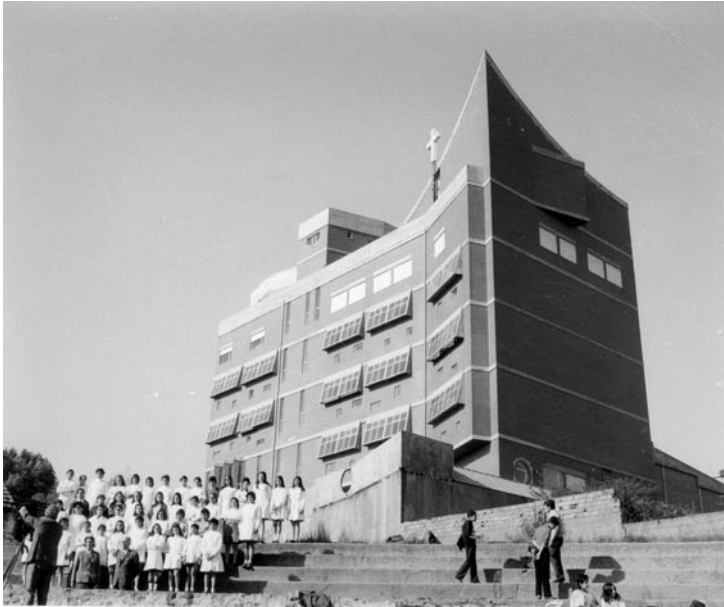
Bibliografia:

Figueira, Jorge, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, pp. 99-109

Guedes, Pancho, “A Sagrada Família da Machava”, in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 60-65

Santiago, Miguel, “Livro 17 – A colecção de igrejas desiguais”, *Metamorfoses Espaciais, Pancho Guedes*, Lisboa: Caleidoscópico, 2007, pp. 76-78

“Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985



72



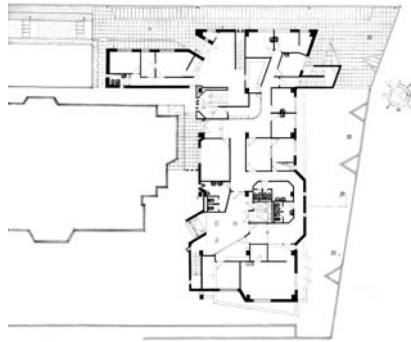
71



73



74



75

Sede do Centro de Caridade de Nª Sª do Perpétuo Socorro, Luiz Cunha, 1962
Porto (1)

Durante as décadas 50/60 vivem-se processos quer de exclusão quer de inclusão da influência *corbusiana*; a discussão do *brutalismo* tem origem na Unidade de Habitação de Marselha, mas a doutrina urbana começa a ser posta em causa. Apesar de Luiz Cunha evoluir, nos anos 80, para uma arquitectura que é no seu tradicionalismo irrequietamente eclético, claramente pós-modernista, a Sede do Centro de Caridade remete ainda para a influência de Le Corbusier na sua obra.

Tal como Le Corbusier, Luiz Cunha pinta e é da sua pintura, *complexificada* no real das obras construídas, que surge a matriz plástica a que recorre.

Mas não se trata de uma obra especificamente *corbusiana*, ou especificamente qualquer outra referência. É uma obra cuja profusão de elementos e culturas de projecto é talvez o seu facto mais marcante.

Articulando várias influências e destinos, o Centro de Caridade recorre a um dos temas fundamentais da época: a verdade dos materiais e a sua expressão crua, expressiva, *brutal*.



77



76



78



79



80



81

Sede do Centro de Caridade de Nª Sª do Perpétuo Socorro, Luiz Cunha, 1962
Porto (2)

O betão aparente surge recorrentemente; o tijolo e a madeira surgem na sua “verdadeira natureza”.

No entanto, uma certa vocação gráfica, no desenho dos vãos, no tratamento dos pormenores, na marcação de diferenças construtivas, distancia esta arquitectura do *brutalismo* e indica já os processos decorativos que Luiz Cunha irá aprofundar mais tarde.

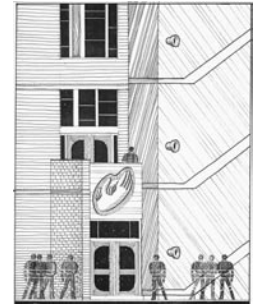
O projecto investe, de facto, na criação de suportes decorativos e cenográficos em todos os espaços, denotando uma espécie de *horror ao vazio*.

Em planta, as diagonais intersectam o espaço, perseguindo formas hexagonais e pentagonais, de acordo com uma cultura “orgânica” de projecto. Na cobertura, o Centro de Caridade ganha uma qualidade *expressionista* com a localização da capela em silhueta pontiaguda.

A profusão de elementos remete para uma cultura pictórica da composição arquitectónica: uma sucessão de “acontecimentos” vai pontuando o edifício, que é generoso na sua gramática, desde a janela tradicional ao vão horizontal, do óculo ao pano de vidro.



83



82



84



85



86

Sede do Centro de Caridade de Nª Sª do Perpétuo Socorro, Luiz Cunha, 1962
Porto (3)

No auditório, esse horror ao vazio ou, pelo menos, à parede vazia, é vincadamente patente e Luiz Cunha projecta um espaço recortado por texturas, baixos-relevos, tratamento acústicos, elementos decorativos que são entendidos como o conforto da sala. O desenho por excesso significa aqui a possibilidade de criar uma arquitectura mais próxima, mais preenchida, mais texturada; portanto, mais “humana”.

Luiz Cunha concebe ainda um baixo-relevo, onde está patente a inspiração *corbusiana*. Mas nos desenhos com a presença de *figuras humanas*, estas parecem ter perdido o carácter “heróico” dos anos 20/30 e surgem mais próximas das silhuetas de um grafismo publicitário.

Bibliografia:

Cunha, Luiz, “Centro de Caridade no Porto / Luiz Cunha” *Binário*, nº 153, Jun. 1971, pp. 360-366
 Toussaint (Alves Pereira), Michel, “Luiz Cunha – Tempos Recentes”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 48-49



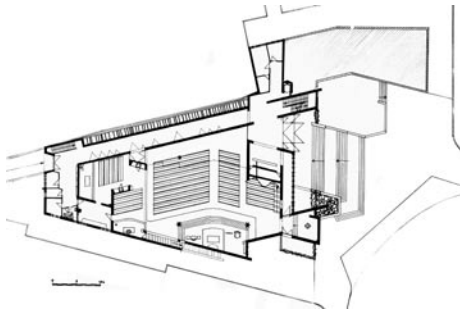
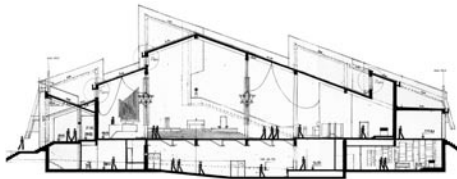
88



87



89



90



91

Igreja Paroquial do Carvalhido, Luiz Cunha, 1966/69
Porto (1)

A Igreja do Carvalhido é uma demonstração exuberante do formalismo de origem pictórica que Luiz Cunha começa a desenvolver a partir do Sede do Centro de Caridade, também no Porto. Trata-se de uma obra em que a referência *corbusiana* é indirecta, expressando-se talvez mais no entendimento do espaço eclesiástico como espaço livre do que numa citação expressa que Luiz Cunha usa noutras obras.

Na Igreja do Carvalhido a expressão dos desenhos é materializada e até exponenciada pela construção. Esta é uma arquitectura que está para lá da pintura que Luiz Cunha faz, que a aprofunda, que nunca é meramente pictórica ou gráfica.

De facto, cada momento arquitectónico é transformado em objecto de vibrante materialidade, em que o desenho, a qualidade dos materiais, a sua articulação técnica, é sempre exaltada.

Trata-se assim de uma exaltação que não se encerra em nenhum estereótipo monumental – e, nesse sentido, é uma obra moderna – mas que, por outro lado, tem uma estratégia de



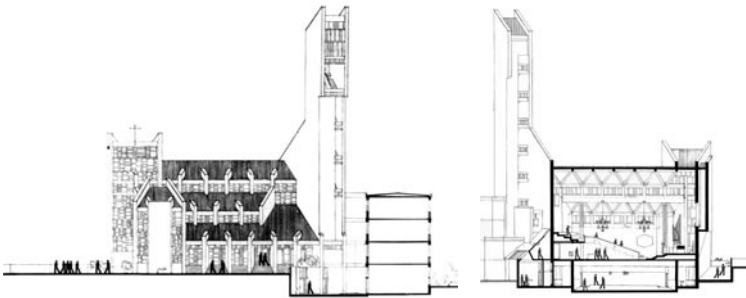
93



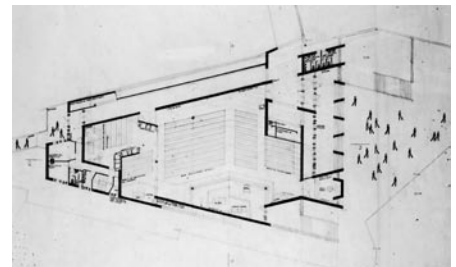
92



94



95



96

Igreja Paroquial do Carvalhido, Luiz Cunha, 1966/69
Porto (2)

colagem, e profusão de acontecimentos que envia para um eclectismo assumido. Na Igreja do Carvalhido, com efeito, cada oportunidade é transformada em arquitectura; e, dir-se-ia, cada arquitectura para consumir o espaço.

Como escreveu Manuel Graça Dias, em Luiz Cunha “há uma alma barroca que persiste na dimensão religiosa da arquitectura.”

Bibliografia:

Dias, Manuel Graça “Familiar”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.29

“Igreja Paroquial do Carvalhido”, *Arquitectura*, nº124, Maio 1972, pp. 15-17

Pimentel, Diogo Lino, “Comentário Breve a alguns trabalhos de Luiz Cunha”, *Arquitectura*, nº124, Maio 1972, pp. 9-10



98



97



99



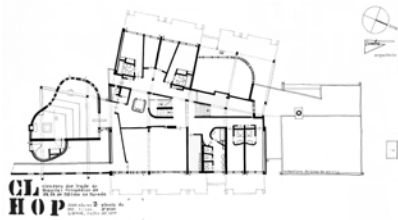
100



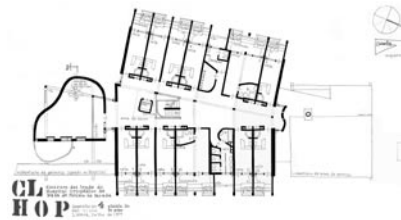
101



102



CL
HOP



CL
HOP

103

Residência das Irmãs Hospitaleiras, Luiz Cunha, 1977/81
Parede (1)

Na Residência das Irmãs Hospitaleiras estamos perante uma forte presença do modelo *corbusiano*, numa arquitectura ironicamente já muito fragmentada, episódica e turbulenta. Dir-se-ia que é a presença da obra de Le Corbusier que cimenta uma obra em que a desagregação das partes é o seu sentido poético mais forte.

Na expressão do betão aparente, na estrutura cromática, na dimensão modular, na referência ao Modulor, é a obra *corbusiana* que está em questão.

Mas o moderno surge aqui também numa dimensão gráfica, visual; como se o próprio espaço moderno tivesse que ser sublinhado por uma sinalética moderna. É esta redundância que marca a Residência das Irmãs Hospitaleiras; uma referência omnipresente e reiterada, uma espécie de saturação da mesma matriz.

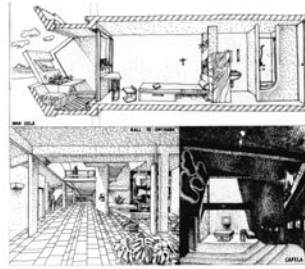
Para lá desta referência central, o edifício apropria-se de modelos que vão completando e animando a sua exuberante plasticidade. No elemento que faz a ligação entre o Centro Psico-Geriátrico e a Residência há uma reminiscência das arquitecturas “teco-pop” dos anos 60.



105



104



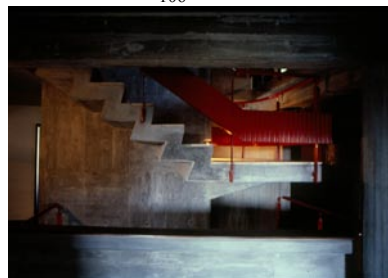
106



107



108



109



110

Residência das Irmãs Hospitaleiras, Luiz Cunha, 1977/81

Parede (2)

A Capela remete para a expressão do convento de La Tourette (1957-1960); mas no exterior, a estrutura autonomiza-se da curva de betão, contrariando bruscamente o “jogo magnífico de luz sobre os volumes”.

Para lá da expressão *corbusiana*, de facto, o modelo compositivo é o da *colagem* e a grafia usada é mais BD do que “purista”. Nas varandas dramaticamente inclinadas, nas “nuvens” na Capela – um conjunto de vão recortados arredondados –, na própria expressão dos desenhos de Luiz Cunha, estamos mais próximos da cultura pop do que da severidade compositiva da arquitectura moderna.

Cada elemento é exagerado, cada porta, parede ou corrimão, tem a sua própria objectualidade.

O carácter lúdico do edifício, mesmo com a presença de Le Corbusier a perturbá-lo, faz com que este tenda mais para a caricatura do que para um retrato essencial da arquitectura moderna. Mas a sua variedade espacial é um facto e as diferenças *sensoriais* que introduz



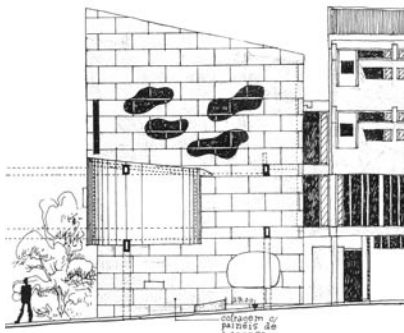
112



111



113



114



115

Residência das Irmãs Hospitaleiras, Luiz Cunha, 1977/81

Parede (3)

bem patentes.

Mas Luiz Cunha está já neste período a utilizar expressões abertamente decorativas, tradicionalistas ou neo-vernaculares.

Na Residência das Irmãs Hospitaleiras parece que era necessário exorcizar Le Corbusier para começar a década.

Bibliografia:

Cunha, Luís, “Centro Psico Geriátrico de N. Sra. de Fátima na Parede, Cascais / Luiz Cunha”, *Jornal Arquitectos*, nº 33/34, Jan.- Fev. 1985, pp. 55-56

Toussaint (Alves Pereira), Michel, “Luiz Cunha – Tempos Recentes”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 48-49



117



118



116



119

Navio Azul, Marcelo Costa, 1969/74
Funchal (1)

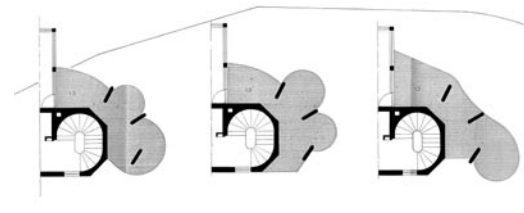
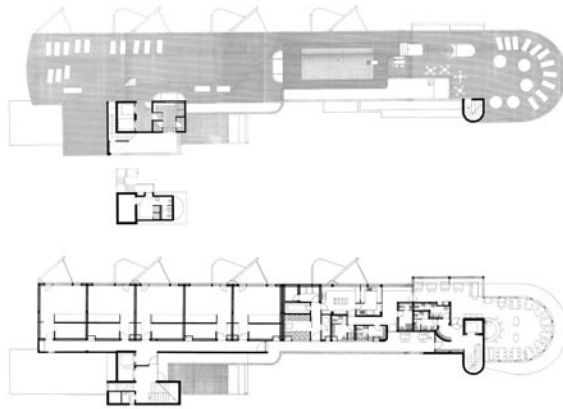
Os arquitectos portugueses têm uma tradição pragmática; não se dedicam, normalmente, ao manifesto, ou à habilidade plástica e visual. Luiz Cunha ou Pancho Guedes são casos excepcionais. Marcelo Costa faz também parte da galeria reduzida dos que usam a arquitectura para serem artistas, sem deixarem de ser arquitectos. Nos anos 60, no nosso contexto particular, Marcelo Costa procura referências não convencionais onde pode verter a sua imaginação. No Navio Azul, faz uma obra pop, ao aparentar o edifício com a figuração arquétipa de um *barco*.

O edifício transforma-se no objecto figurado, sem ser necessário alterar muito as suas coordenadas. A subtilidade e a sofisticação do projecto é particularmente legível nos desenhos, já que o edifício se encontra alterado.

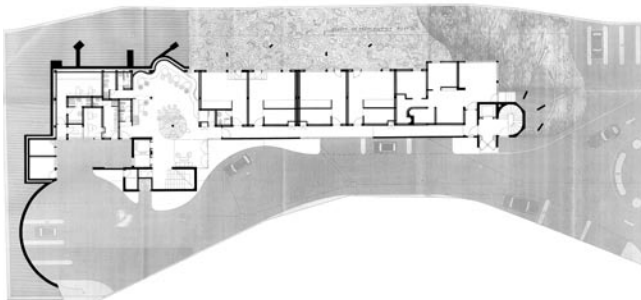
Construído na avenida marginal do Funchal, o Navio Azul é projectado por analogia: o carácter “esguio” do volume, o plano cego intermédio – como um *casco* –, o desenho curvo dos vãos, os mastros, a “proa”, e o convés – que é o terraço do edifício – remetem directa-



120



122



121

Navio Azul, Marcelo Costa, 1969/74
Funchal (2)

mente para a imagem do *navio* e para uma linguagem naval.

O Navio Azul não é um exercício *kitsch* porque não *imita* mas funciona por analogia; decompondo e redesenhado as diversas partes do edifício no sentido destas aludirem a uma construção náutica.

Marcelo Costa recorre ao mesmo tema noutros desenhos e programas (como no *Jornal da Madeira*), remetendo para formas relacionadas com o imaginário náutico, mesmo tratando-se de uma construção obviamente tradicional.

É possível integrar o Navio Azul na cultura “tecno-pop”, de ficção científica BD, que é cultivada em Londres, nos anos 60. Uma espécie de romantismo tecnológico que passa, na cultura pop, pelo *Yellow Submarine* dos Beatles e, na cultura arquitectónica, pelo trabalho dos Archigram.

Aqui está ainda presente o sonho vanguardista de uma arquitectura móvel, que vem já dos Futuristas no início do século XX, mesmo se o Navio Azul não sai do mesmo sítio. Sabe-



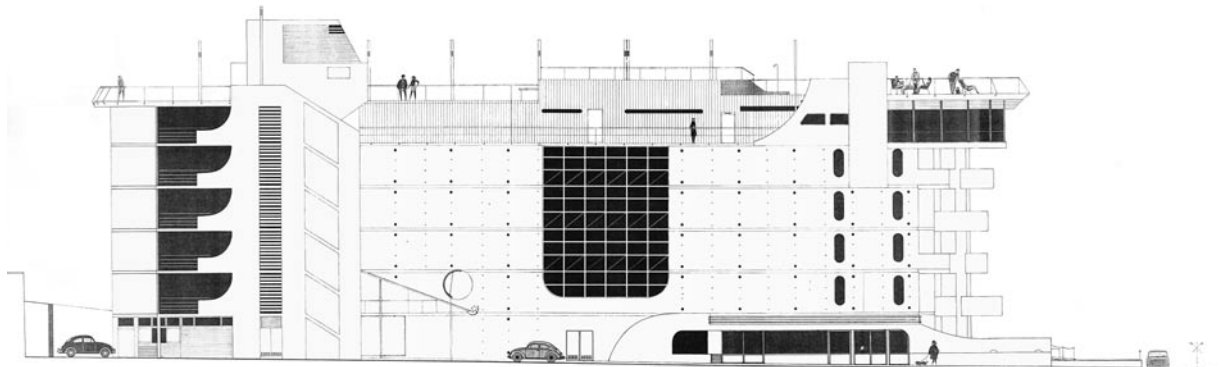
123



124



125



126

Navio Azul, Marcelo Costa, 1969/74
Funchal (3)

mos do fascínio dos arquitectos modernos pela arquitectura náutica, as referências de Le Cobusier à construção racional, higiénica, perfeita dos navios. No Navio Azul não interessa tanto a inspiração do modelo *higiénico*, ou a lógica do *object-type*, mas a objectualidade propriamente dita, uma imagem “naval” que se transforma em arquitectura.

Por isso, não estamos já no campo “autêntico” da arquitectura moderna, mas numa fantasia sobre o real, uma narração lúdica, que nos remete para a cultura pós-moderna.

Bibliografia:

Costa, Marcelo, “Alguns Trabalhos de Marcelo Costa”, *Arquitectura*, nº 120, Março-Abril 1971, pp. 49-58

Fernandes, José Manuel “Pequenas Jóias”, *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.



128



127



129



130



131

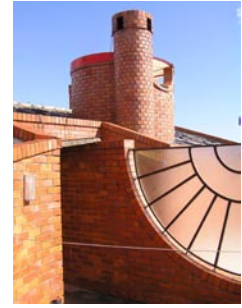
Casa em Queijas, Raúl Hestnes Ferreira, 1968/73 Queijas (1)

Regressado da América, Hestnes projecta estas duas casas geminadas em Queijas. Estamos perante um edifício doméstico, na sua construção e na sua imagem: tanto os vãos como os elementos da cobertura reproduzem a ideia de casa. Os arcos achatados remetem directamente para a construção romana; as chaminés em tijolo para tradições islâmicas ou ibéricas. Mas não se trata de um regresso revivalista ao passado. O que o projecto de Louis Kahn pressupõe, e Hestnes integra, é uma invenção que investe nos temas tradicionais das culturas mediterrânicas. Se os elementos arquétipos remetem para a tradição, o desenho é novo, assegurando a continuidade das conquistas da arquitectura moderna.

Talvez também a “complexidade e contradição” de Robert Venturi esteja presente na Casa de Queijas. De facto, o edifício tem elementos “complexos e contraditórios”: a pala curva contra a esquina, as pilastras salientes, os vãos verticais que iluminam dois pisos. As técnicas construtivas artesanais são invadidas por uma liberdade formal e gráfica que nos coloca numa cultura pós-moderna. Em termos ainda venturianos, as duas casas são quase iguais;



133



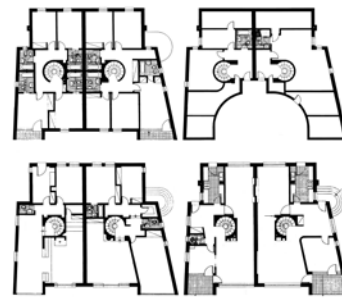
132



134



135



136

Casa em Queijas, Raúl Hestnes Ferreira, 1968/73
Queijas (2)

mas são diferentes.

Numa primeira leitura das empenas do edifício, estamos perante a presença de casas comuns, reproduzindo as duas águas do telhado doméstico. Numa abordagem mais próxima, é evidente que cada elemento, cada momento da casa é desenhado com a erudição de arquitecto: as guardas; as chaminés; as janelas; todos os elementos remetem para uma tradição laboriosamente reinventada. Se numa primeira impressão o edifício surge como construção arquétipa, o requinte e a complexidade do desenho coloca-nos no final do século XX.

Bibliografia:

- Ferreira, Raul Hestnes, “Casas geminadas em Queijas”, *Arquitectura*, nº129, Abril 1974, pp. 33-35
 Ferreira, Raúl Hestnes, “Casa de Queijas”, in *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp. 59-63
 “Maison individuelle, Queijas”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, p. 38



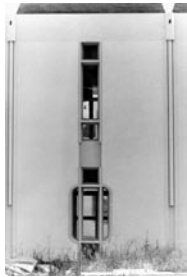
138



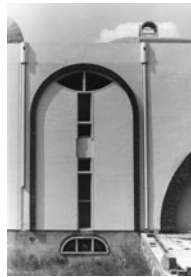
137



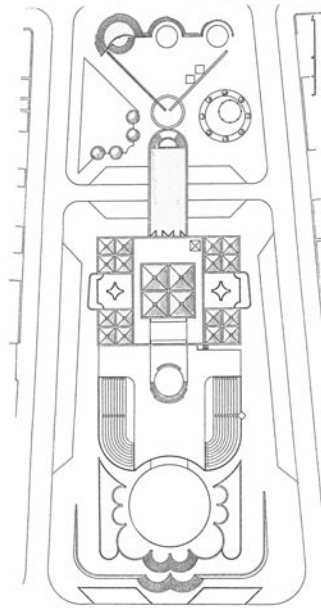
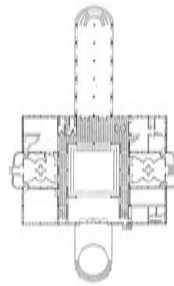
139



140



141



142

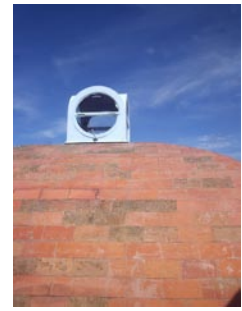
Casa da Juventude, Raúl Hestnes Ferreira, 1975/85
Beja (1)

A Casa da Juventude reflecte directamente, no programa e na circunstância, o Portugal de Abril. O carácter colectivo do edifício, o seu programa de “condensador social” podia enviar-nos para uma arquitectura *construtivista*.

Pelo contrário, as abóbadas da Casa da Juventude são construídas por pedreiros locais, de acordo com técnicas ancestrais, remetendo para uma autenticidade construtiva que Hestnes Ferreira persegue.

O edifício é dividido em secções quadradas e, a cada uma, corresponde uma cobertura abobadada. Quatro abóbadas cobrem uma arena central – o “coração” do edifício. Ao mesmo tempo que a geometria e a composição remetem para uma obra moderna, aspira-se a uma intemporalidade espacial.

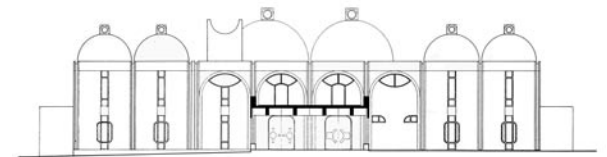
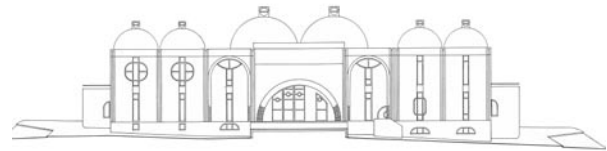
A construção das abóbadas recorre a técnicas construtivas tradicionais, mas também os arcos em tijolo aludem à tradição monumental da arquitectura romana. Já o desenho dos vãos é uma invenção geométrica, uma grafia poética do arquitecto. Isto é, se por um lado há uma



143



144



145



146



147



148

Casa da Juventude, Raúl Hestnes Ferreira, 1975/85
Beja (2)

naturalidade construtiva, por outro lado, um desenho geométrico percorre todos os elementos do edifício, acrescentando o “novo” à aspirada ancestralidade.

Em planta, uma “cruz” remete-nos para o *Cardus* e o *Decomanus*, um dispositivo ancestral e uma marcação clara do território; o volume resultante é dividido por células, numa construção aditiva simples. A arena central interior da sala principal prolonga-se através de um palco para o exterior, com bancadas que permitem a existência de espectáculos ao ar livre, recuperando a imagem “antiga” de praça ou do anfiteatro. Dois dos módulos não são construídos, criando jardins murados, pátios que possibilitam controlar a temperatura e a luz. Nas imagens da maquete, podemos observar um arranjo com uma escultura no limite do espaço coberto, que não foi realizado. Existia ainda um pórtico em forma triangular que também aludia para uma certa ideia de ruína. A norte do edifício, a ideia de ruína ganha uma maior expressividade.

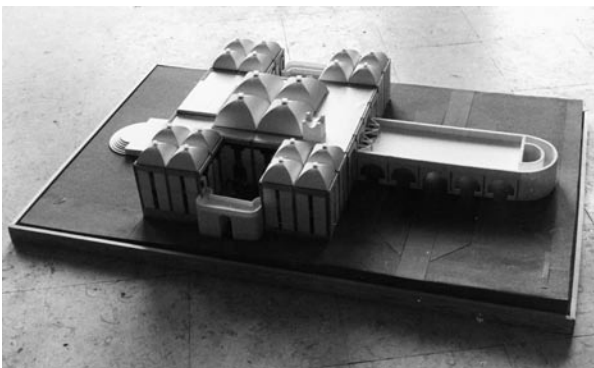
Podemos ver a Casa de Juventude como uma *ruína ocupada*; como se existisse a estrutura de



150



149



151



152



153

Casa da Juventude, Raúl Hestnes Ferreira, 1975/85
Beja (3)

uma construção e um arquitecto “moderno”, preenchesse os planos, levantando as paredes e desenhando os vãos.

A confluência entre um tema “colectivista” e um programa “socialista” pressupunha a ideia de uma sociedade nova, mas as referências em questão enviam para uma civilização antiga. Na Casa de Juventude assistimos ao encontro entre o “condensador social” *construtivista* e uma arquitectura que quer ganhar tempo; através das alusões e técnicas da monumentalidade clássica.

Bibliografia:

Ferreira, Raul Hestnes, “Casa da Juventude de Beja”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, pp.60-62
Ferreira, Raúl Hestnes, “Casa da Cultura da Juventude de Beja”, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp. 87-95

“Maison de Jeunes, Beja”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, p. 39

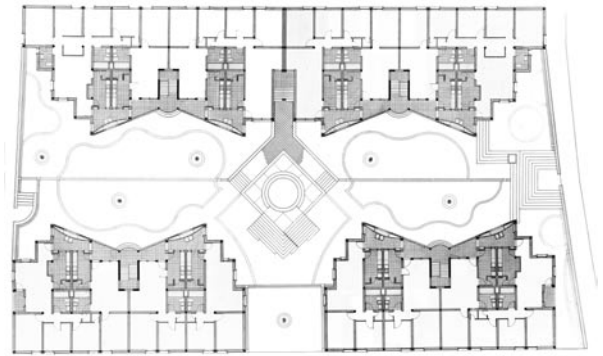
Serneels, Willy, “Convite a uma Descoberta”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 40-42



155



154



156



157



158

Conjunto Habitacional João Barbeiro, Raúl Hestnes Ferreira, 1978/84 Beja (1)

Ao contrário do “bloco moderno” vulgar, com um espaço público descaracterizado e desagregado, o conjunto habitacional João Barbeiro cria um espaço *interior*, colectivo, público, mas formal e acolhedor.

Pretende também afirmar que mesmo com poucos recursos é possível criar uma arquitectura com dignidade e até monumentalidade.

O uso expressivo da geometria, manipulando os alçados do conjunto, criando espaços acidentados e por isso caracterizados, revela o uso das conquistas da arquitectura moderna mesmo se não é a sua *plenitude* que é aqui utilizada.

Este conjunto habitacional demonstra o valor do “re-uso” das formas, da reinvenção do “já conhecido”. Estabelecendo analogias com elementos e geometrias de edifícios preexistentes, o conjunto habitacional João Barbeiro pretende *pertencer*, mesmo se a sua configuração é, em última análise, estranha a tipos preexistentes. O uso do “arco” de modo pouco convencional remete para experiências de Kahn ou Venturi, nessa filiação do uso livre e contemporâneo de



160



161



163



159



162



164

Conjunto Habitacional João Barbeiro, Raúl Hestnes Ferreira, 1978/84
Beja (2)

elementos intemporais, que vemos também noutras obras de Hestnes Ferreira.

As dimensões e recortes de alguns vãos permitem estabelecer uma relação empática com a escala da paisagem, o que não acontece no mais vulgar edifício de habitação social. Assim, algo que parece uma excentricidade do arquitecto, uma invenção geométrica na folha do desenho, acaba por ter um sentido e uma relação muito plausível com o sítio.

O arco que permite a passagem da área interior (pátio comunitário) para o exterior faz claramente uma marcação tradicional. E é na intersecção deste tipo de dispositivo “antigo” com elementos modernos – como a galeria de acesso aos fogos – que permite falar de uma hibridiz temporal e tipológica própria de uma arquitectura pós-moderna.

Uma arquitectura com um espaço interior que se semi-encerra; com uma certa indefinição de limites; uma forte presença gráfica da geometria; onde a utilização da cor sugere aproximação *vernacular*. Após décadas de uso, o edifício mantém a sua plasticidade e a integridade dos seus materiais, absorvendo o tempo passado na sua heterodoxia formal.



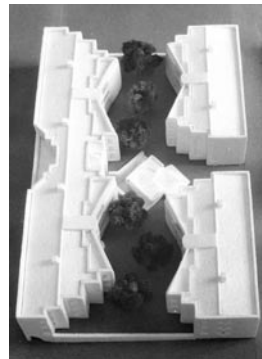
165



166



167



168

Conjunto Habitacional João Barbeiro, Raúl Hestnes Ferreira, 1978/84
Beja (3)

Bibliografia:

Ferreira, Raul Hestnes, “Unidade Residencial João Barbeiro – Beja”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, pp.54-55

Ferreira, Raúl Hestnes, “Unidade Residencial João Barbeiro, Beja”, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp. 119-123

Serneels, Willy, “Convite a uma Descoberta”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 40-42

“Unidade Residencial Joao Barbeiro, Bela”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L'Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 309-314



170



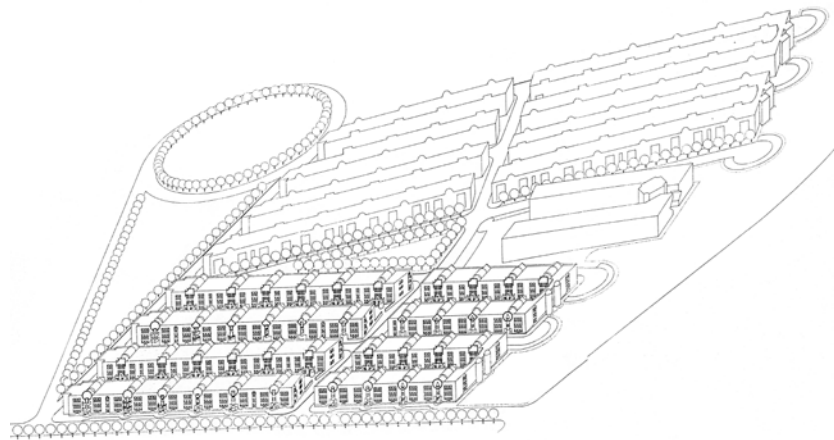
169



171



172



173

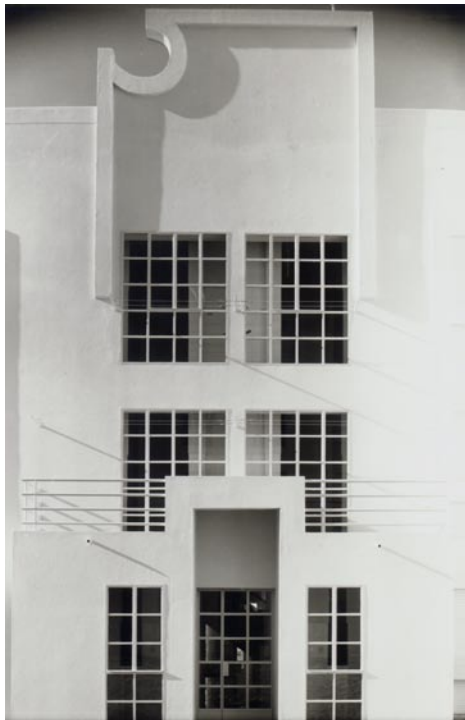
Conjunto Habitacional Lar para Todos (Estrada Nacional), Raúl Hestnes Ferreira, 1978/87 Beja (1)

O conjunto habitacional “Lar para Todos” faz parte de um plano de urbanização projectado por Raul Hestnes Ferreira, no qual só foram construídos quatro edifícios em banda, separados por ruas-pátio.

O tema fundamental do projecto é a dicotomia repetição/excepção. A modulação pressupõe uma racionalidade que permite construir de forma económica; mas são também criados elementos “excepcionais” que identificam pontos estruturantes, e retiram ao conjunto a expressão de *anonimato* que a repetição faz correr.

Encontramos esta negociação entre elementos repetidos e a marcação singular de acessos, vãos ou elementos particulares, na arquitectura da *Escola de Amsterdão*. Os torreões que marcam a entrada dos edifícios remetem para essa tradição. Ao serem desenhados em analogia com elementos arquitectónicos de edifícios preexistentes da cidade, Hestnes Ferreira, mais uma vez, faz uma transposição geométrica de referências históricas.

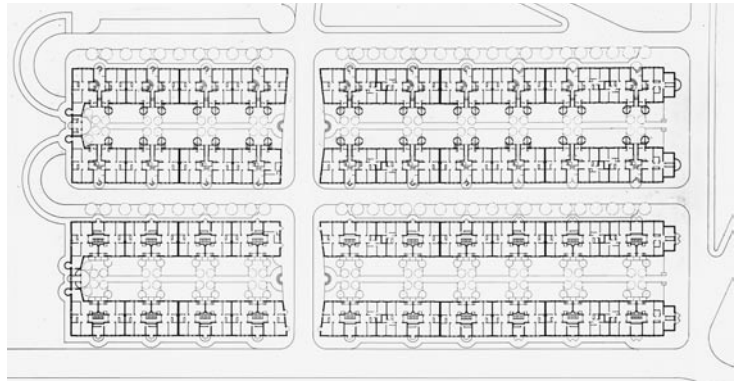
Como fechamento para a via rápida, é construída uma parede/cenário que remete para um ed-



175



174



176



177



178



179

Conjunto Habitacional Lar para Todos (Estrada Nacional), Raúl Hestnes Ferreira, 1978/87
Beja (2)

ifício em “U”, transformando os blocos “modernos” em algo que se aproxima do quarteirão. O que seria o desenho neutral de duas empenas transforma-se numa fachada falsa para a rua, com a marcação de um pórtico que sinaliza o acesso para o “interior” da estrutura.

É assim evocada uma certa ideia de *interioridade*, mesmo tratando-se de blocos “modernos” paralelos; um mecanismo que encena a existência de uma porta, de um pátio, de um lugar confinado, para lá da neutralidade da repetição. Sem pôr em causa, a racionalidade necessária da habitação social, Hestnes evoca, neste lugar singular, uma metafísica *kahniana*.

Bibliografia:

Ferreira, Raúl Hestnes, “Raul Hestnes Ferreira”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, pp.34-69

Ferreira, Raúl Hestnes, “Unidade Residencial na Estrada de Lisboa, Beja”, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp. 125-129

AAVV, “Cooperativa «Lar para Todos» – Habitação Social em Beja, 1979”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p 44



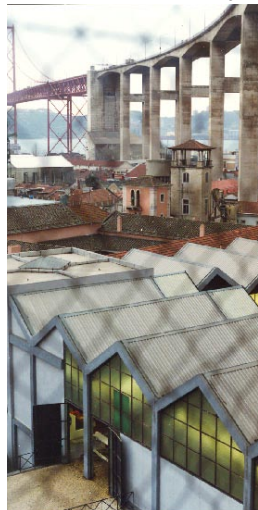
181



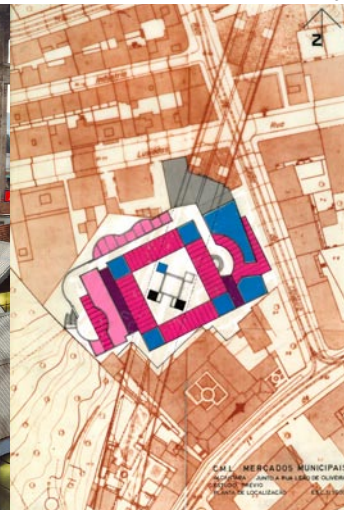
180



182



183



184

Mercado Municipal Rosa Agulha, Alcântara, António Marques Miguel, 1980/84
Lisboa (1)

O trabalho de António Marques Miguel baseia-se num uso cabalístico e expressivo da geometria. Nos seus projectos, a geometria não é somente um instrumento, um apoio, ou mesmo uma poética, mas estabelece um desígnio quase sagrado.

Não se trata portanto da regularidade do *traçado regulador*, da possibilidade de regar o *equilíbrio dinâmico* da arquitectura moderna. Ou mesmo do uso da geometria para criar um espaço saturado, como é recorrente na arquitectura de Manuel Vicente. Aqui a geometria não é o suporte para alguma coisa; é um fim em si mesmo. No período a que se refere esta obra, o gosto pela forma arquitectónica permite o exercício de formalismo exacerbado. Estamos no centro de um pós-modernismo *místico*, na obra de Marques Miguel.

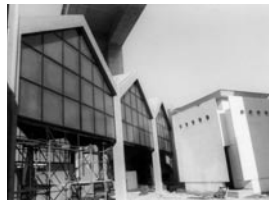
O Mercado Rosa Agulha é uma construção debaixo da ponte 25 de Abril baseada numa estrutura quadrangular que circunda dois dos pilares da ponte. Marques Miguel assinala a lógica geométrica deste espaço perdido, que vai exacerbar. Mimetizando a “mancha” destes dois pilares, num puro jogo geométrico são criados dois cubos que constroem um sistema



186



187



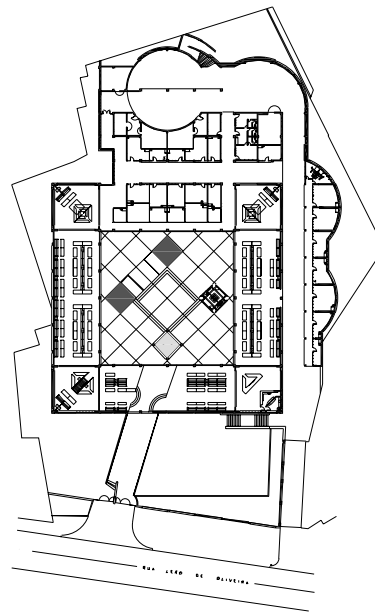
188



189



185



190

Mercado Municipal Rosa Agulha, Alcântara, António Marques Miguel, 1980/84
Lisboa (2)

quadrangular. Trata-se de uma hipótese lúdica; e, no entanto, comporta também, a hipótese da criação de um *cosmos* a partir da arquitectura.

O mercado usa módulos com telhados de duas águas que remetem para os armazéns que existem na envolvente, mas que têm também um sentido “mítico” autónomo. O resultado, sendo complexo, é alcançado por sobreposição e adição destes elementos, que têm na origem uma certa simplicidade e até esquematismo.

No Mercado Rosa Agulha há também uma lógica cenográfica que remete directamente para a cultura do pós-modernismo. A ideia de uma arquitectura “pintada na parede”, uma “arquitectura de papel”, construtivamente menos sólida, está presente nesta obra.

No interior do mercado, as próprias bancas são também “casinhas”, prevalecendo esta espécie de geometria-*fetiché*, em que todos os elementos devem remeter à origem: uma domesticidade refeita debaixo da ponte.

Por um lado, o Mercado Rosa Agulha revela uma grande ansiedade sobre a ideia geométrica



191



192



193



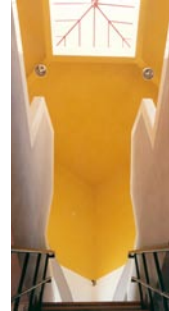
194



195



196



197

Mercado Municipal Rosa Agulha, Alcântara, António Marques Miguel, 1980/84
Lisboa (3)

de marcação de um centro, a partir de quatro pontos; na prática, o interior é muito fragmentado, quebrado em múltiplos acontecimentos.

O desconcertante está ainda na oposição brutal entre a escala dos pilares da ponte, e o ar doce e doméstico das casinhas do mercado.

Um lugar improvável para recomeçar o mundo, mesmo em modo cenográfico.

Bibliografia:

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela, “Um mercado sob a ponte”, *Expresso, Revista*, 31 Janeiro 1987, p.40R

Miguel, António Marques, “Planos em Três Projectos”, *Arquitectura Portuguesa*, 5, Janeiro-Fevereiro, 1986, p.49

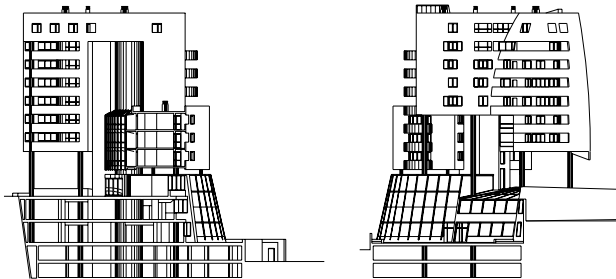
Miguel, António Marques, “7 Obsessões”, *Arquitectura Portuguesa*, 7, Maio-Junho, 1986, pp.22-65



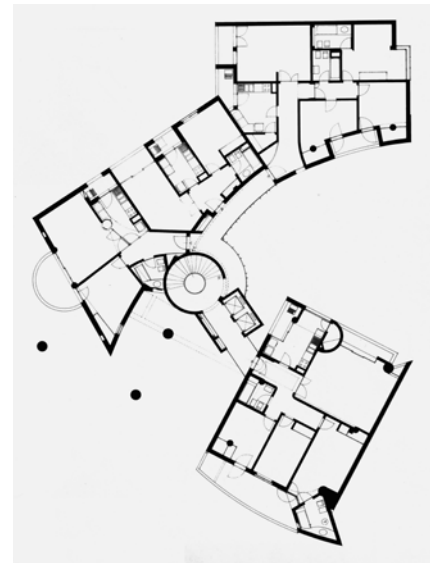
199



198



200



201

Edifício Avenida, António Marques Miguel, 1985/88 Funchal (1)

No Edifício Avenida é patente o culto de um espaço fragmentado, oblíquo, errático, labiríntico, que é central na definição de um certo pós-modernismo, nos anos 80. Pretende-se formular um espaço cuja complexidade não permita facilmente apreender a sua conformação. Por oposição ao *open space* moderno, mas também como narrativa da dificuldade, do desconcerto, da surpresa.

O jogo geométrico em planta e corte, suporta esta revelação: o quadrado que se encaixa na curva, a peça cilíndrica desconexa que assinala o acesso, a exacerbação de diagonais, as linhas oblíquas. A esta montagem geométrica corresponde uma colagem de formas: por exemplo, a referência ao Museu de Estugarda (1977-1983) de James Stirling, no plano de vidro ondulante. Stirling tinha, por sua vez, citado Alvar Aalto, e portanto estamos no eco de citações que o pós-modernismo transforma em expediente natural. É nesse sentido que há igualmente a recuperação de elementos modernos, como a janela horizontal, interrompida e quebrada; ou os pilotis, exagerados em altura.



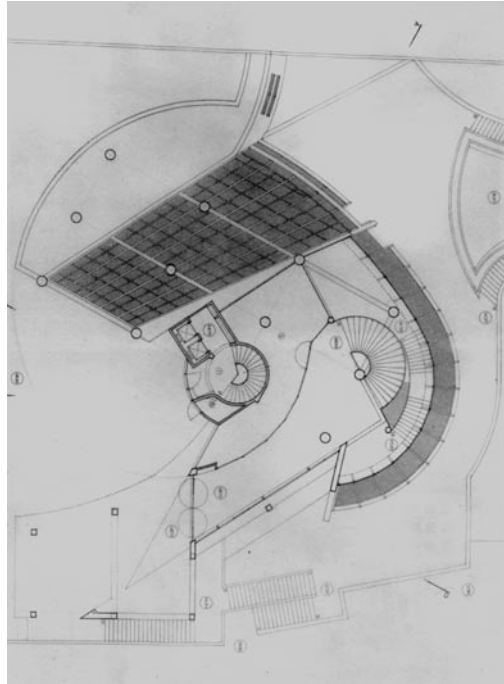
203



204



202



205

Edifício Avenida, António Marques Miguel, 1985/88
Funchal (2)

A construção geométrica remete para a ideia de fragmentação, sem centro, nem totalidade referente; apenas disseminação de formas numa “coreografia” que não é clássica nem moderna.

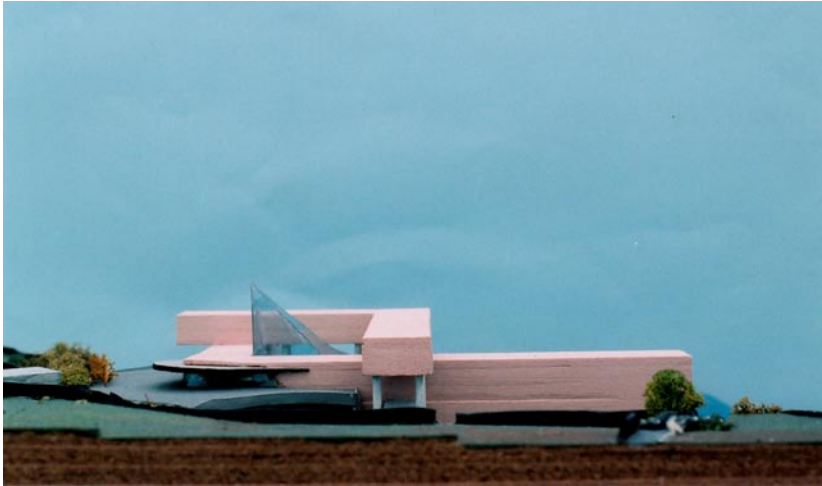
É uma arquitectura que se vê livre de regras compositivas formais – simetria ou equilíbrio dinâmico –, a não ser a sua própria montagem de partes desconexas em uníssono. O sentido lúdico dessa empreitada cruza-se aqui com um clima trágico.

Bibliografia:

“‘Avenida’, Funchal”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 327-331

Fernandes, José Manuel, “Pequenas Jóias”, *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.

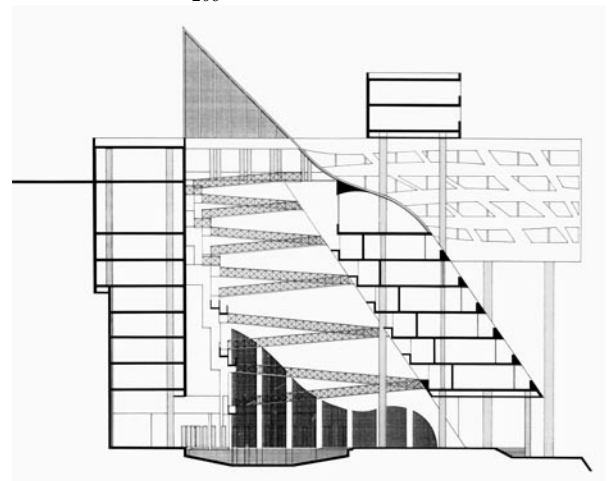
Miguel, António Marques, “7 Obsessões”, *Arquitectura Portuguesa*, 7, Maio-Junho, 1986, pp.22-65



206



207



208

Hotel do Cabrestante, António Marques Miguel, 1986
Funchal (1)

Este projecto não realizado de António Marques Miguel é a demonstração de um formalismo exuberante, onde a arquitectura é carregada nos seus extremos: é um projecto demasiado geométrico; demasiado complexo; demasiado arquitectónico.

É como se uma arquitectura accidental – onde os acidentes acontecem – pudesse ser resultado de uma impregnação brutal de formas geométricas. É o excesso de ordem que conduz o Hotel do Cabrestante para uma erupção de irracionalidade.

O projecto é composto por dois corpos, em “L”, sobrepostos, que são intersectados por uma pirâmide. A grande escala e a complexidade da operação formal dão a este projecto um carácter utópico, de um *visionarismo sem visão*, que é patente num certo pós-modernismo, nos anos 80.

É a *arquitectura visionária* do século XVIII que aqui é evocada, em cruzamento com temas da arquitectura moderna agigantados e distorcidos.

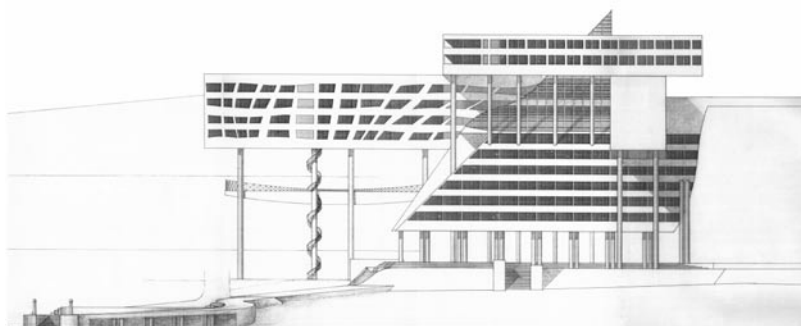
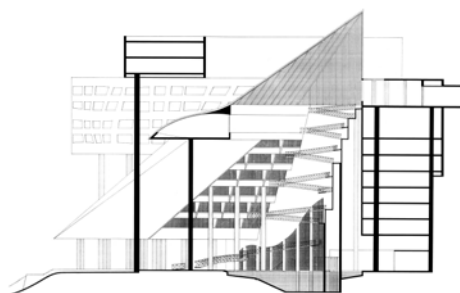
Os pilares de dimensões gigantescas exemplificam esse cruzamento pós-moderno. Na ar-



209



210



211

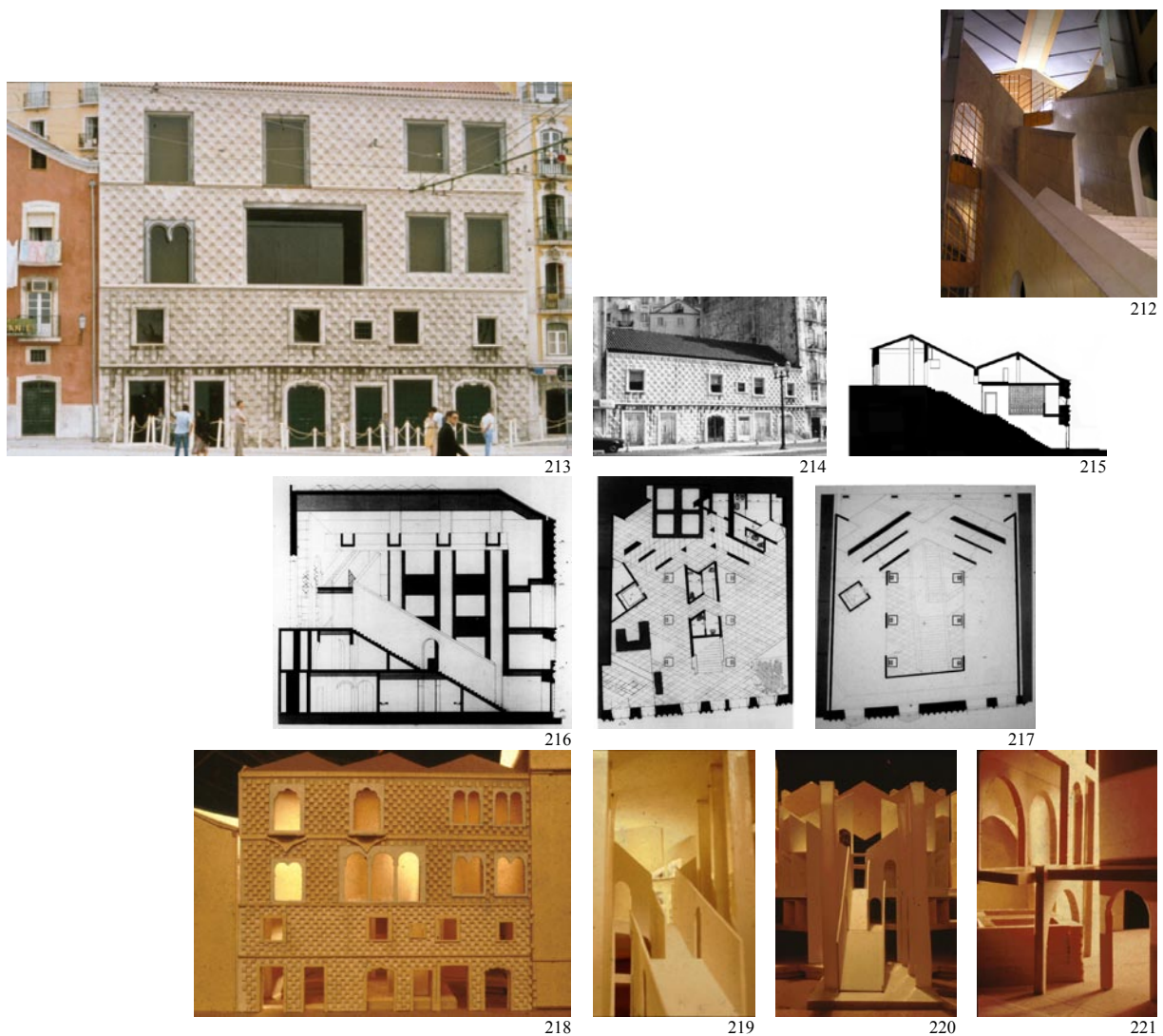
Hotel do Cabrestante, António Marques Miguel, 1986
Funchal (2)

quitectura moderna, os pilotis assumem *delicadamente* a função estrutural; aqui são maiores que o corpo do edifício, pontuam mais do que sustentam. A escada entrelaçada no pilar, remete para um excesso de escala e uma lógica de ruína; como se o corpo do edifício tivesse desaparecido. O corpo pendurado e as janelas distorcidas dão ao edifício um carácter espectral, como se fosse uma sombra de si mesmo. A pirâmide é uma construção geométrica “pura” aqui submetida a cortes e intersecções até ser, ela própria, espectral.

A dimensão do edifício e um certo sentido de terror que incute – pelo desequilíbrio, pelo inesperado – remete ainda para uma categoria do século XVIII: o sublime. Como o pós-modernismo: nem o prazer do belo; nem o repúdio do feio.

Bibliografia:

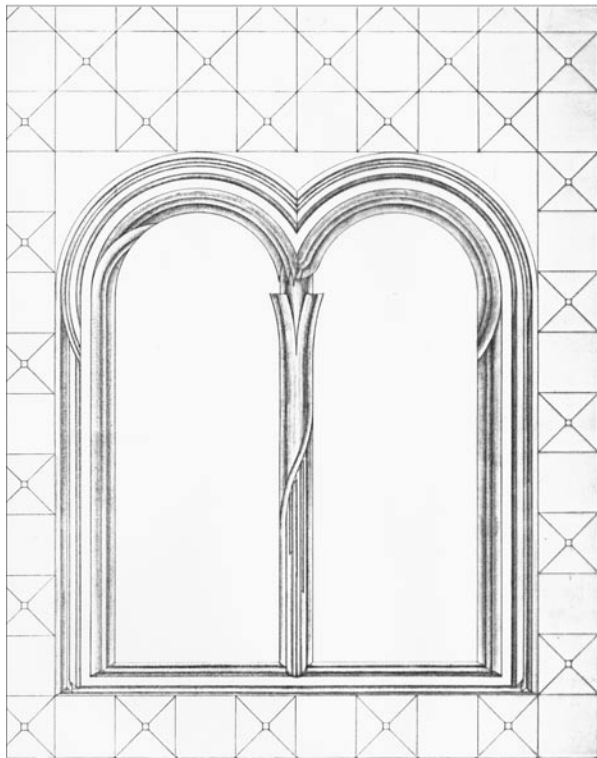
Miguel, António Marques, “7 Obsessões”, *Arquitectura Portuguesa*, 7, Maio-Junho, 1986, pp.22-65
Portas, Nuno; Mendes, Manuel, “La diffusion de la profession”, in *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp.136-139.



Casa dos Bicos, Manuel Vicente e Daniel Santa Rita, 1981/83
Lisboa (1)

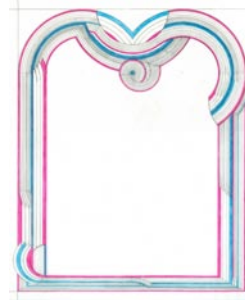
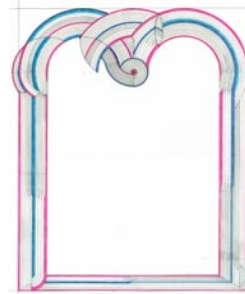
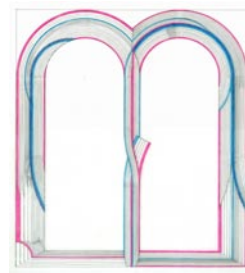
Trata-se de uma intervenção patrimonial realizada no contexto da *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa*, que ocorreu em 1983, em Lisboa. Propõe a “reconstrução” da Casa, arruinada pelo terramoto de 1755, segundo iconografia existente, nomeadamente um painel de azulejos do princípio do século XVIII.

Embora motivada por um sentido de “reconstituição” que envia para a prática da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, nos anos 30 e 40, esta intervenção, na verdade, troca o *historicismo* da DGEMN pelo *a-historicismo* pós-modernista. Não se trata aqui de propor a ilusão da “verdade histórica” mas de entrar na história, e, percorrendo práticas variadas, criar uma ficção que joga no limite do verosímil. Um espaço de ambivalência: por um lado, a reconstituição imperturbada da malha dos bicos. Por outro, a “mimética” fantasiosa das molduras das janelas, projectadas por António Marques Miguel, segundo uma inspiração romanesca: “desenhar lâminas para agarrar a luz, inventar planos para devolver a sombra, recortar superfícies côncavas brilhantes contra convexas apagadas, inverter, romper. Esferas



CASA DOS BICOS • FACHADA SUL
Vão JM enala/so serralhanias 4
janeiro 83

223



224



222



225



226



227

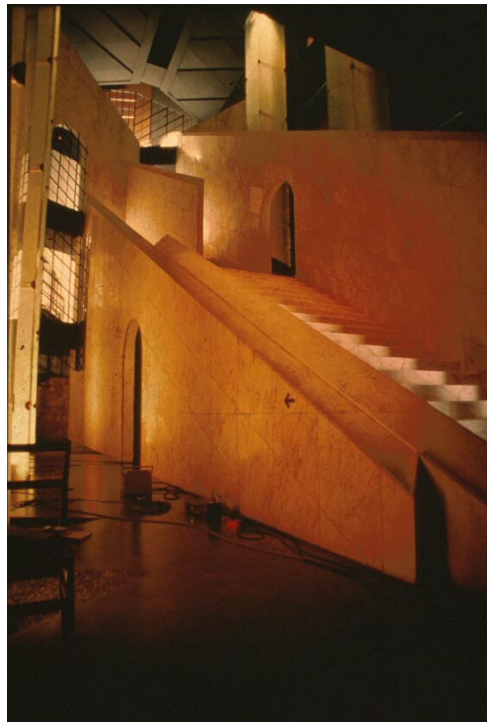
Casa dos Bicos, Manuel Vicente e Daniel Santa Rita, 1981/83 Lisboa (2)

por encher, colunas esvaziadas, símbolos perdidos e sinais reencontrados, simetrias virtuais realmente acompanhadas, dureza contra volúpia, terramoto e libido, fendas e corrosão.”

Considerando a hipótese de uma reconstituição mimética do plano de fachada ausente do edifício mas sabotando qualquer lógica de “autenticidade” com a introdução de elementos excêntricos como a escadaria que atravessa o seu interior, e o pano de vidro que desenha a fachada traseira - não é um edifício totalmente moderno porque mimetiza, nem é totalmente pastiche porque moderniza.

Nem “reposição” segundo um critério de “autenticidade”; nem o moralismo de distinguir o “novo” do “antigo”, segundo a Carta de Veneza (1964).

A intervenção na Casa dos Bicos manifesta um usufruto livre da história, equivalente àquilo que hoje se banalizou como “romance histórico”, ou a um filme de Hollywood *based on a true story*. Manifesta uma sede ficcional que contesta qualquer selo positivista da história. Estamos no coração do pós-modernismo.



229



228



230



231



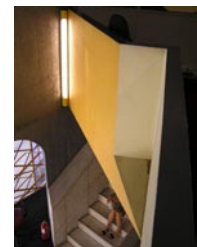
232



233



234



235

Casa dos Bicos, Manuel Vicente e Daniel Santa Rita, 1981/83
Lisboa (3)

Bibliografia:

“Casa dos Bicos, Lisboa”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 151-159

Figueira, Jorge, “Preencher o Vazio: Pós-modernismo e Arquitectura Portuguesa nas Décadas de 1950-1980”, in *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 1, Março 2006, pp. 180-200

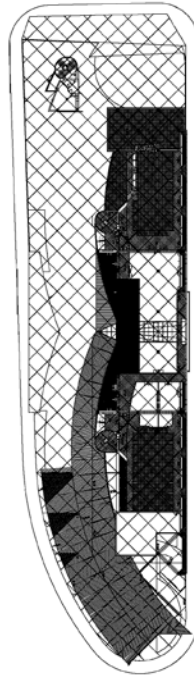
Pedreirinho, José Manuel, “Do Monumental à *Casa dos Bicos* uma enfiada de problemas”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº49, 4/17 Janeiro 1983, p. 18.

Vicente, Manuel, “Casa dos Bicos. XVII Expo. / Manuel Vicente, José Santa-Rita”, *Arquitectura*, nº 151, 1983, pp. 66-77

Vicente, Manuel, “Da Métrica dos Bicos”, *JA – Jornal Arquitectos*, 213, Novembro/Dezembro 2003, pp. 101-109



237



238



236



239



240



241

Quartel dos Bombeiros POBAP, Areia Preta, Manuel Vicente, 1991/98
Macau (1)

O Quartel de Bombeiros Areia Preta reflecte as transformações da cultura arquitectónica internacional, entre os anos 80 e o início da década de 90. Nesta obra, Manuel Vicente hiperboliza o uso da geometria, tirando partido do uso do computador: a linguagem do edifício é também a linguagem deste novo instrumento. Num complexo jogo de layers, cada piso corresponde a uma matriz que se vai adicionado e sobrepondo. A densidade espacial decorre desta acumulação, que vai permitindo ligeiras transformações no percurso ascensional do edifício. Neste uso da geometria como figura, existem relações com a obra anterior de Manuel Vicente, mas também evoluções no próprio processo de projecto.

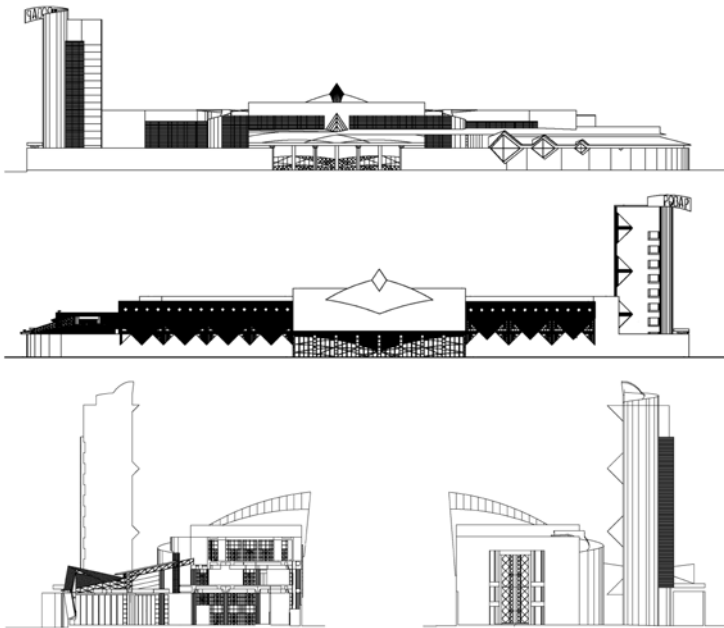
O tema da grelha que utiliza, desde os anos 60, como regra para a organização dos edifícios surge aqui com uma estratégia desconstrutivista, já que é a mobilidade entre as partes do edifício que parece estar em questão. O jogo geométrico passa aqui dos quadrados em arrumação labiríntica para uma maior complexidade formal. Daí podermos falar também de um edifício zoomórfico, cujas partes, em “fragmento”, remetem para articulações de um



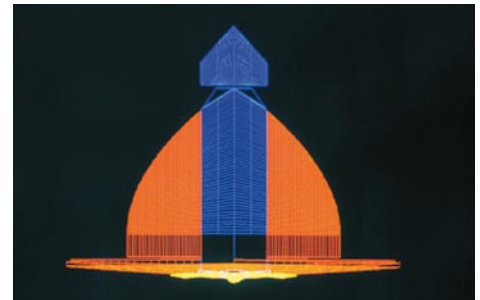
243



242



244



245



246

Quartel dos Bombeiros POBAP, Areia Preta, Manuel Vicente, 1991/98
Macau (2)

organismo vivo, como cascas que se acumulam e se desdobram; ou pregas, para utilizarmos o termo em voga no vocabulário desconstrutivista.

O Quartel de Bombeiros está implantado num espaço entre edificios altos, é uma “massa” que ocupa todo o lote. A sua densidade volumétrica é, no entanto, construída por escamas, superfícies orgânicas que vão organizando o programa, e possibilitando as necessárias entradas de luz. Para lá de sede dos Bombeiros, é uma estrutura que alberga ainda uma escola e uma torre para exercícios. Esta torre é um encontro entre uma estrutura tradicional e uma composição abstracta, em perca, ou desconstruída. Para lá da intencionalidade abstracta do edificio, como organismo em colapso, em filiação desconstrutivista, a lógica de uma narrativa pós-modernista está ainda presente: o espaço da garagem é desenhado como um “capacete de bombeiro”. A ideia de um “capacete de bombeiro” como espaço arquitectónico tinha sido proposta por António Marques Miguel (concurso Quartel dos Bombeiros Voluntários Madeirenses, 1980). Manuel Vicente faz-lhe uma homenagem, construindo em Macau um



249



248



247



250



251



252



253

Quartel dos Bombeiros POBAP, Areia Preta, Manuel Vicente, 1991/98
Macau (3)

“capacete de bombeiros”, que alberga a garagem dos carros dos bombeiros. Na descrição que faz do projecto, remete para um “desejo infantil”, para uma mitologia da profissão de bombeiro. Isto é, apesar de um metodologia já desconstrutivista, isto é, negativa, de uma arquitectura em explosão, o Quartel de Bombeiros Areia Preta mantém algumas narrativas do pós-modernismo “afirmativo”. E de facto, no último piso, na cobertura, existe um pátio “neoclássico”, simétrico e “convencional”, como se depois de percorrer espaços tortuosos e oblíquos, houvesse a necessidade de um momento de serenidade quase conventual. Como se fosse plausível, num edifício complexo, intrincado, dominado por um uso elaborado da geometria, terminar o percurso ascensional com a collage de um pequeno pátio, isolado e recolhido.

Bibliografia:

“Areia Preta Fire Station – POBAP, 1991-1998”, Lye, Eric K. C., *Manuel Vicente, Caressing Trivia*, Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp. 106-117

3.3.2

Mitos de substituição

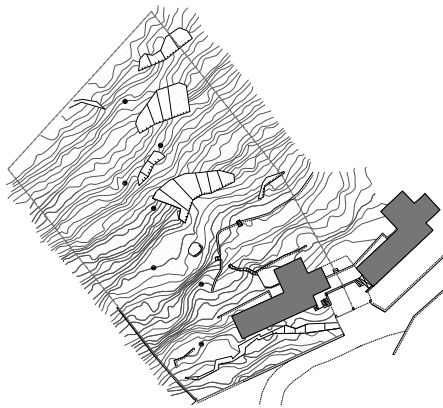




02



01



03



04



05

Casa Sérgio Fernandez, Sergio Fernandez, 1971/73
Caminha (1)

Quase camuflada pela vegetação e topografia, escala contida e materiais – entramos à cota alta numa espécie de cabana em ângulo recto de pedra e betão, que no interior revela uma “paisagem” modernista. A Casa de Sergio Fernandez não é uma obra pós-modernista. Mas é a última casa moderna construída em Portugal. Na volumetria modesta, na austeridade da caracterização exterior, na relação de empatia com o sítio, remete para a tradição da arquitectura vernacular postulada no *Inquérito à Arquitectura Regional*. Mas o programa da Casa é moderno; os seus atributos espaciais e funcionais remetem directamente para a tradição da arquitectura moderna.

Nesse sentido, é uma montagem quase *cinematográfica*: uma casa rural, espartana dá lugar a uma narrativa moderna. A Casa de Caminha é assim duplamente *artificial*: no exterior, é a replicação de uma casa telúrica, no interior, é a re-encenação do *open space* modernista. Sem esta coexistência e tensão, seria meramente revivalista (da tradição rural ou do movimento moderno). No interior, o mobiliário modela o espaço como num apartamento da Unidade de Habitação, espaço medido, ajustado pela bancada da cozinha, pela mesa e cadeiras, pelo



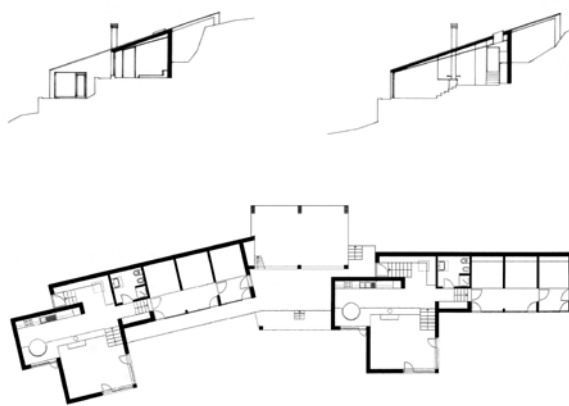
07



08



06



09



10



11

Casa Sérgio Fernandez, Sergio Fernandez, 1971/73 Caminha (2)

armário-murete e coluna-chaminé. A cozinha é um armário aberto, os electrodomésticos significam funcionalidade e conforto, a sala segue-se no *open space*, o tecto acompanha o declive do terreno na direcção da paisagem. As famosas “alcovas” são ainda um armário para dormir; o mobiliário dita o espaço. Aqui está um “funcionalismo mais rico”, para retomar a expressão com que Aldo van Eyck sintetizou a demanda do Team 10.

A Casa de Caminha está no crepúsculo da arquitectura moderna, o tempo está a mudar: é uma Casa pré-Venturi e pré-Rossi. Fecha no entanto o ciclo com felicidade: os problemas da falta de domesticidade e de “decoro” da arquitectura moderna estão resolvidos.

Bibliografia:

AAVV, *Só nós e Santa Tecla*, Porto: Dafne Editora, 2008.

Portas, Nuno; Mendes, Manuel, “Sergio Fernandez – Maisons de vacances, Caminha-Portela, 1971-1973”, in *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp.140-141.

Tostões, Ana, “Sergio Fernandez [Casa Alcina], *JA-Jornal Arquitectos*, nº203, Novembro/Dezembro 2001, pp. 91-95.



14



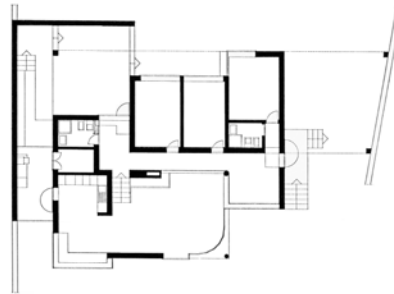
12



13



15



16

Casa Marques Guedes, A. Alves Costa e Camilo Cortesão, 1973/74
Caminha (1)

Na Casa Marques Guedes, a forma moderna sobrepõe-se à inspiração *vernacular*, mesmo se a relação com o sítio e com a paisagem é cuidadosa. A utilização dos materiais e o uso da geometria remetem para modelos que não são necessariamente domésticos. Apesar da implantação criteriosa e do espaço ameno, a curva de vidro, o betão aparente, e o pilar solto, remetem para uma expressão *brutalista* em escala demasiado sensível.

O espaço cúbico da Casa é caracterizado, no exterior, com uma certa indecisão formal, uma instabilidade que a Casa de Sergio Fernandez não aparenta. Embora partilhe uma certa diferença entre um exterior com uma expressão “rude” e um interior mais “suave”.

Acede-se à Casa Marques Guedes a uma cota alta, daí entrando-se na sala que está num patamar inferior, em *open space* com a cozinha. A divisão do espaço por patamares e muretes remete ainda para a tradição da arquitectura moderna; são desníveis e elementos subtis que modelam o espaço, que aspira a uma totalidade.

A integridade formal da Casa é conseguida pelo desenho de todos os elementos arquitectóni-



18



17



19



20

Casa Marques Guedes, A. Alves Costa e Camilo Cortesão, 1973/74
Caminha (2)

cos – mobiliário, iluminação, caixilharia –, dada a escassez de opções, na época, existentes na indústria de construção civil. Este facto dá à Casa Marques Guedes um carácter experimental.

Mesmo se a organização do espaço é feita com recurso à tradição moderna, uma certa experimentação e desagregação exterior remete já para o terreno da *dúvida*.

Bibliografia:

Costa, Alexandre Alves, *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para obtenção do título de Professor ... memórias do cárcere desastres de Sofia ou memórias de um burro*. Porto: Edições do curso de Arquitectura da ESBAP, 1982 (1ª edição de autor, 1980), pp. 97-98

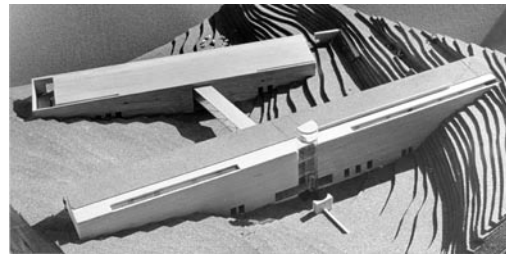
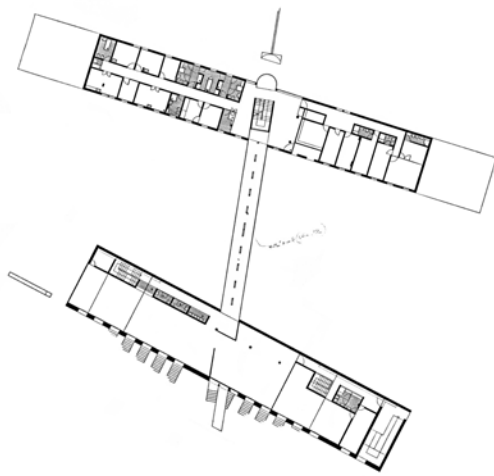
Fernandez, Sergio, *Percursos, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988, pp. 190-191

Portas, Nuno; Mendes, Manuel, “A. Alves Costa, C. Cortesão, Maison de vacances, Caminha-Portela, 1973-1974”, in *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp.142-143.



21

22



24



25

23

Lar da Terceira Idade, A. Alves Costa, J. L. Carvalho Gomes, J. Manuel Fernandes,
A. Corte Real, 1977/82

Baião (1)

O Lar de Idosos em Baião é uma obra singular no contexto português porque fixa o exacto momento da passagem de uma linguagem racionalista para uma imagem e materialização neo-racionalista.

De facto, na implantação do edifício – articulada e sensível ao terreno, mas *severa* – e nas imagens das maquetes de trabalho, é essencialmente uma linguagem de volumes puros, até de referência *bauhasiana*, que emerge.

A ligação entre os dois blocos remete talvez para as míticas pontes da fábrica Van Nelle (Johannes Brinkman L.C. van der Vlugt, Roterdão, 1925-1931), uma referência da arquitectura racionalista.

No entanto, no desenvolvimento do projecto, e no tratamento final da fachada do corpo de actividades colectivas, deparamo-nos com uma linguagem neo-racionalista, na marcação de pórticos sucessivos, em desafio de uma certa monumentalidade, contida mas aparente.



27



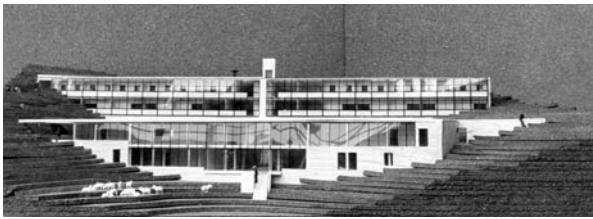
28



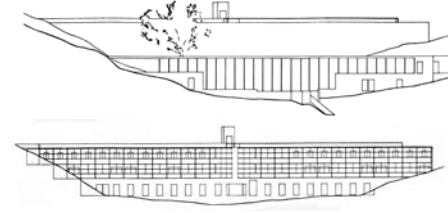
26



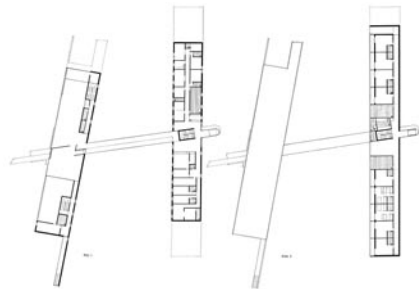
29



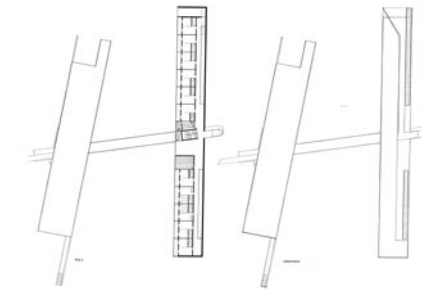
30



31



30



32

Lar da Terceira Idade, A. Alves Costa, J. L. Carvalho Gomes, J. Manuel Fernandes,
A. Corte Real, 1977/82
Baião (2)

Esta obra cruza assim várias referências do imaginário da arquitectura portuguesa, especialmente do norte: o acerto e atenção à topografia e à escala do sítio; a homenagem revivalista ao racionalismo; e a identificação de um subtil classicismo que surgirá em algumas obras da Escola do Porto. As escadas como objectos *escultóricos* são ainda uma homenagem que a generalidade dos arquitectos portugueses gosta de fazer a Álvaro Siza.

Bibliografia:

“A. Alves Costa, J.L. Carvalho Gomes, J. Manuel Soares, A. Corte-Real, Résidence pour personnes âgées, Baião, 1977-1982”, in Nuno Portas; Manuel Mendes, *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp. 116-117

Costa, Alexandre Alves, “Introdução”, in *Textos Dados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp. 11-19 [p. 15]

“Maison de retraite”, AAVV, *Architectures à Porto*, Conçu et réalisé par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990], pp. 229-233



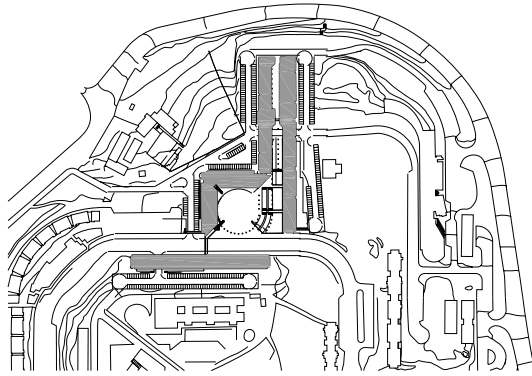
34



33



35



36



37

Conjunto Habitacional em Chelas "Pantera Cor de Rosa", Gonçalo Byrne, 1971/75 Lisboa (1)

O conjunto habitacional “Pantera Cor-de-Rosa” faz parte de um plano para Chelas mais ambicioso que não chegou a concretizar-se.

A “Pantera” é uma arquitectura económica no custo, mas não na expressão formal e simbólica. O desafio aqui patente é levantar uma arquitectura *significante*, emblemática e cívica que pudesse escapar às insuficiências da habitação social que a *vulgata* moderna tinha produzido. Por isso, a “Pantera” sendo um projecto *contido e racional*, é também exuberante na experimentação gráfica, tipológica e espacial.

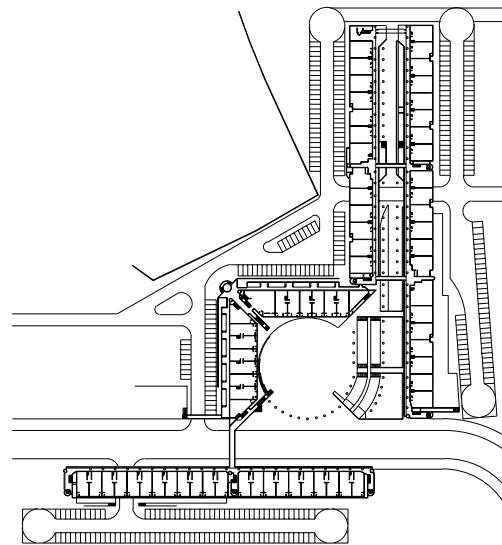
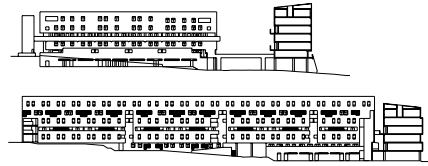
Projectada no Atelier Nuno Teotónio Pereira, por Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita, o edifício traduz uma ruptura com a prática culturalista do atelier, ao remeter novamente para as *paredes lisas, caixilhos pintados* e inclinação purista da arquitectura moderna dos anos 20/30, nomeadamente na sua expressão *art deco* comum em Lisboa. Mas, se por um lado, a expressão vernacular, a “verdade dos materiais” e as formas tradicionais (como os telhados) são abandonados, a “Pantera” também não se refere directamente ao “bloco moderno”, neu-



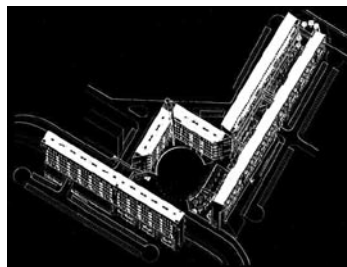
39



38



41



40

Conjunto Habitacional em Chelas "Pantera Cor de Rosa", Gonçalo Byrne, 1971/75 Lisboa (2)

tral, modulado e serial.

Marcada por colunas ampliadas, em claro aceno à arquitectura de Aldo Rossi, a “esquina” enquanto elemento urbano marcante, regressa na “Pantera”.

Os elementos monumentais por vezes introduzidos no conjunto são testemunhos de uma cultura cívica que Byrne e Reis Cabrita querem reproduzir em Chelas. Isto é, sendo a linguagem moderna revivida, é no entanto contaminada por elementos do léxico tradicional da cidade; o desenho da praça; a existência de colunas monumentais; a própria cor.

É esta estratégia de introdução de elementos da civilidade urbana que permitiria sair da neutralidade modernista; no fundo, a criação de espaços *contidos*, e de elementos de marcação referencial.

Nesse sentido, podemos afirmar que, tal como o edifício de Carlo Aymonino no Gallaterese (1976-1972), a “Pantera” cruza várias tipologias, incluindo uma de referência modernista – a galeria de distribuição.



43



42



44



45

Conjunto Habitacional em Chelas "Pantera Cor de Rosa", Gonçalo Byrne, 1971/75
Lisboa (3)

A marcação das entradas e das esquinas assinalam diferenças, criando episódios formais que conferem complexidade ao conjunto. O ligante é a *linguagem moderna*.

Mas nesta utilização já *revivalista* da arquitectura moderna entramos num terreno ambíguo, ou já pós-moderno.

Bibliografia:

Byrne, Gonçalo, "Edifício d'abitazione a Chelas, Lisboa, 1972-4", in *Opere e Progetti*, Milano: Electa, 1998, pp. 30-33.

"Conjunto habitacional em Chelas/Zona 2", *Arquitectura*, nº141, (4ª série) Maio 1981, p. 18-29

"Immeubles d'Habitation – Chelas, Lisbonne", *AA – L'Architecture d'Aujourd'hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, pp. 34-35

Milheiro, Ana Vaz, "Conjunto Habitacional 'Pantera Cor-de-Rosa'" in Milheiro, Ana Vaz (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.



47



46



49



49



50



51

Conjunto Habitacional da Bela Vista, José Charters Monteiro, 1975/81
 [Aldo Rossi, "Bacalhau"]
 Setúbal (1)

O conjunto habitacional da Bela Vista expande a cidade para sudeste, entre o “núcleo histórico” e a área industrial da Mitrena.

À escala do território, inscreve uma “malha urbana” muito marcada: edifícios, praças e vias num “cheio” e “vazio” contrastado, quase primordial. Em vista área, trata-se de uma “retícula” de escala monumental que se destaca da cidade mais conturbada.

Dir-se-ia tratar-se de um conjunto de “quarteirões”, imprimindo o tradicional traçado da “rua-corredor”. De facto, trata-se de uma efabulação sobre este *tipo*, mais *projecto* do que mimetismo ou reposição historicista.

No interior de cada uma destas “unidades” do *tipo* quarteirão sucedem-se espaços mediadores entre a casa e a rua, do *tipo* praça. A ordem precisa que o conjunto imprime ao território não impede a existência de um tecido intrincado de espaços, galerias e acessos. Pelo contrário, a adição modular dos “quarteirões” permite o surgimento de *diferenças* e *variações* no interior



53



52



54



55



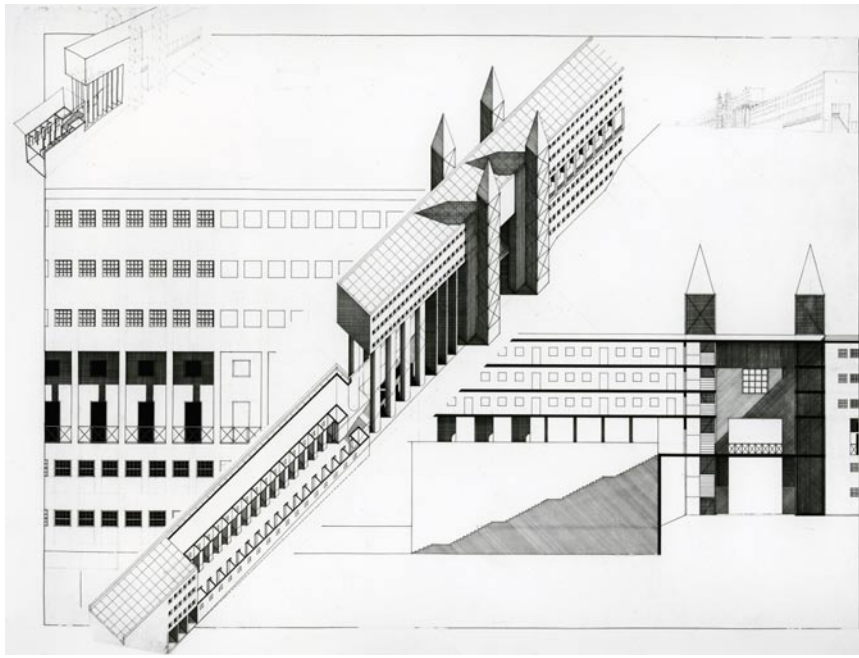
56

Conjunto Habitacional da Bela Vista, José Charters Monteiro, 1975/81
 [Aldo Rossi, " Bacalhau"]
 Setúbal (2)

do mais severo sistema compositivo.

Ao modo *rossiano*, a monumentalidade da Bela Vista evoca um *começo*; ou *o fim*, se pensarmos no Cemitério de Modena (1971-1978). Na Bela Vista sucedem-se os vãos recortados repetidamente, as linhas horizontais marcadas longamente; os “corpos de escadas” como ruínas antecipadas. A passagem abrupta da “tipologia” para a arquitectura, sem *mediação* ou *estilo*, aproxima o edifício da imagem da ruína. O conjunto habitacional da Bela Vista ecoa ainda hoje esse discurso e essa prática, inscrevendo-se abertamente no poema *rossiano*. Pode ser extrapolada para o interior de um sonho: as “praças” como pátios conventuais; o “depósito de água” como “torre do relógio”; a perspectiva alongada de edifícios em repetição, como “racionalidade exaltada”, entrando dentro do imaginário surrealista; um certo silêncio.

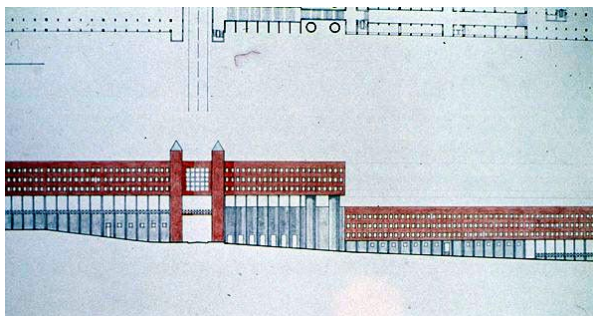
Os operários que não chegaram a habitar a Bela Vista são também eles figuras míticas; isto é, de alguma forma estão inscritos no desenho deste bairro, na sua presunção circunspecta e



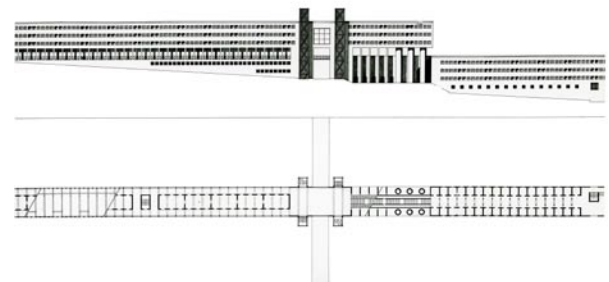
58



57



59



60

Conjunto Habitacional da Bela Vista, José Charters Monteiro, 1975/81
 [Aldo Rossi, "Bacalhau"]
 Setúbal (3)

melancólica enquanto arquétipo repetido e vibrado sobre as colinas.

Há ainda um edifício longo e rectilíneo, que não chegou a ser construído. O “Bacalhau”, como ficou conhecido popularmente, é um edifício desenhado por Aldo Rossi e por um grupo de outros arquitectos de várias nacionalidades. Implantar-se-ia ao longo de uma via paralela à costa como edifício-muro franqueado por três pórticos, programa misto, perfil redesenhado da cidade, monumento feito de paredes, janelas e portas.

Bibliografia:

Jorge Figueira, “Monumentalidade e Melancolia: a Bela Vista revisitada”, *A Noite em Arquitectura*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, pp. 162-167 [*JA-Jornal Arquitectos*, 223, Abril/Maio/Junho, 2006]

Vitale, Daniele, “Fundo de Fomento: Setúbal, Città Nuova”, *Domus*, 655, Novembro 1984, p.7



62



61



63



64



65

Habitação Social Fai Chi Kei, Manuel Vicente, 1977/78 Macau (1)

O Fai Chi Kei é um conjunto de habitação social e é, provavelmente, o mais paradigmático edifício de Manuel Vicente neste programa específico.

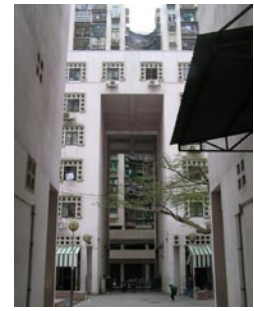
Partindo de uma implantação preexistente, que correspondia à presença de duas bandas de habitação popular muito degradadas, Manuel Vicente repõe novos edifícios no mesmo lugar.

Esta abordagem é frequente no seu percurso macaense: usar dados preexistentes de modo a acentuar o aspecto transitório que compõe a paisagem do território.

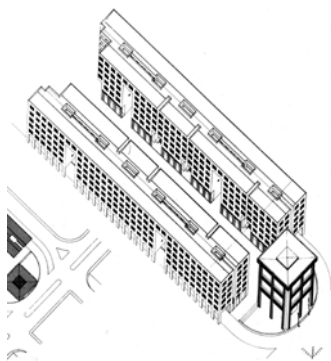
No Fai Chi Kei, a repetição de vãos é assumida como padrão homogêneo e indiferente ao fim ou início do edifício, percorrendo e “cobrindo” toda a fachada. No conjunto dos dois edifícios, os vãos marcam uma grelha contínua que é sujeita a pontuais rupturas verticais, “pórticos” de grande escala. O recurso a grelhas geométricas, que é recorrente na arquitetura de Manuel Vicente em Macau, como ordenador e potenciador do episódico, é levado aqui a um extremo.



67



66



68



69



70

Habitação Social Fai Chi Kei, Manuel Vicente, 1977/78
Macau (2)

Tratando-se de propriedade pública, o conjunto tem mantido a sua integridade. A envolvente, todavia, alterou-se significativamente. Em fotografias da época é possível ver os edifícios isolados e junto à água.

Estes dois edifícios formam entre si um espaço interiorizado que funciona como “rua-praça”, criando um momento de sociabilidade. Não existe aqui verdadeiramente uma *praça*, mas a proximidade dos dois edifícios, os pórticos, os vãos e as entradas remetem para uma determinada vivência, que provavelmente ecoa a que existia anteriormente.

Por detrás da aparente neutralidade ou esquematismo do desenho da fachada, os apartamentos são complexos ao nível da organização e das tipologias. Os pequenos pátios que funcionam como saguões introduzem ainda outro nível de complexidade.

Estes elementos dão a esta arquitectura uma complexidade que é insuspeita numa primeira abordagem. O carácter denso e labiríntico dos espaços comuns interiores, pátios, galerias de distribuição e escadas, é avivado na profusão de cores utilizadas e coloca-nos próximos da



72



71



73



74



75



76

Habitação Social Fai Chi Kei, Manuel Vicente, 1977/78 Macao (3)

espacialidade local.

Se a primeira impressão no Fai Chi Keu é a de uma ordem *ocidental*, da repetição e regra, mais perto encontramos-nos dentro da densidade hipnótica e misteriosa da cultura asiática.

Bibliografia:

AAVV, “Fai Chi Key” in *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.59

“Fai Chi Kei, Social Housing, 1977-1978” In Lye, Eric K C, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*, Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp. 76-87.

Dias, Manuel Graça, “Habitação Social Fai Chi Kei” in Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried (org.), *Portugal – Arquitectura do Século XX*. Frankfurt: Deutsches Architektur-Museum, Prestel, 1997, pp. 284-285.

Portas, Nuno; Mendes, Manuel, “M. Vicente, P. Sanmarful – Ensemble le Logements Fai Chi Key, Macao, 1978”, in *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp.84-85.



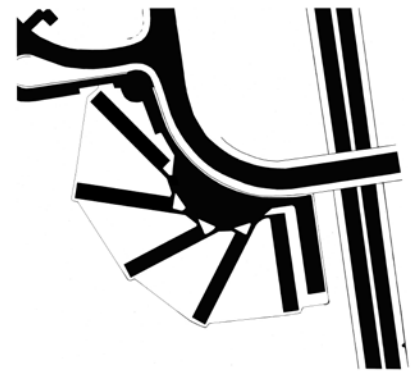
78



79



77



80

Conjunto Habitacional em Chelas "Cinco Dedos", Vítor Figueiredo, 1973 Lisboa (1)

No conjunto habitacional “Cinco Dedos”, de Vítor Figueiredo, uma implantação em leque – que remete para o projecto de Ampliação Residencial para a Universidade de St. Andrews de James Stirling (Escócia, 1964-68) – dá lugar a uma arquitectura no “osso”, chã, sem referente, nem ruído.

Como se a conformação orgânica do conjunto, abrindo-se à envolvente, fosse a estratégia que permite legitimar, em contraponto, a arquitectura, extremamente seca e depurada, dos edifícios.

A tensão provocada pela implantação, designadamente pelos ângulos que se obtêm na rotação dos edifícios, dá ao conjunto uma certa dignidade e monumentalidade “chã”, que transcende a segura e repetição horizontal que caracteriza os alçados.

É o tema da galeria de distribuição, repetido exaustivamente, que define formalmente os edifícios enquanto linhas horizontais lançadas sobre a paisagem.

O conjunto dos “Cinco Dedos”, ao contrário da “Pantera Cor-de-Rosa”, não cria elementos



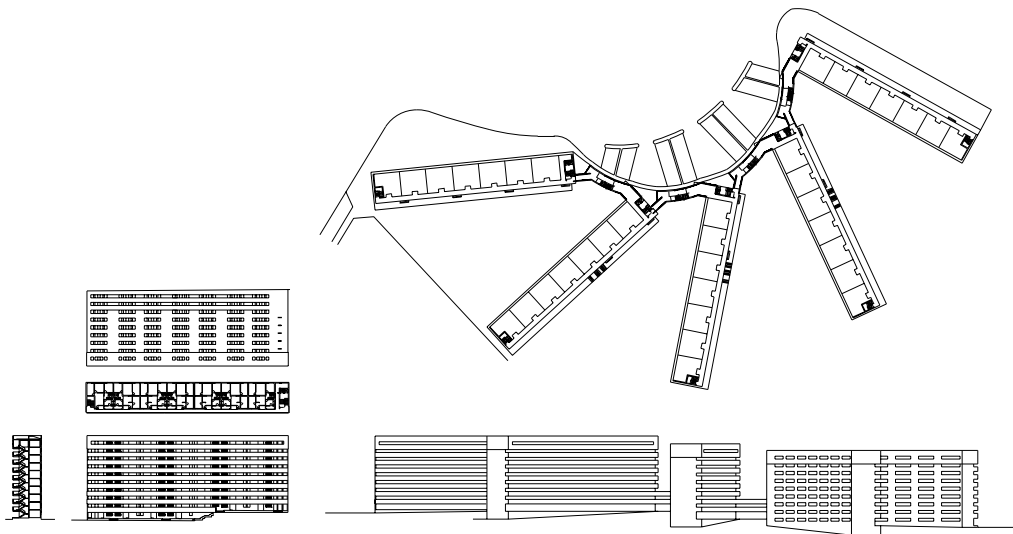
82



81



83



84

85

Conjunto Habitacional em Chelas "Cinco Dedos", Vítor Figueiredo, 1973
Lisboa (2)

urbanos que traduzam espaços de sociabilização; não aspira à praça ou à rua.

Vítor Figueiredo pretende aqui fazer uma arquitectura de “grau zero”, sem “acontecimentos”, rupturas ou alterações de escala; sem “socialização” à vista.

Os Cinco Dedos extremam e poetizam a necessária economia de meios da arquitectura de habitação social. O mínimo de recursos significa aqui o mínimo de expressão. Este mínimo não significa no entanto nem minimalismo, nem o despojamento formalista das arquitecturas *rossianas*. É mais uma exaltação tardia e já sem referente de um *despojamento* racionalista. Ganhando contra as expectativas, uma qualidade cenográfica inesperada.



87



86



88



89



90

Conjunto Habitacional em Chelas "Cinco Dedos", Vítor Figueiredo, 1973
Lisboa (3)

Bibliografia:

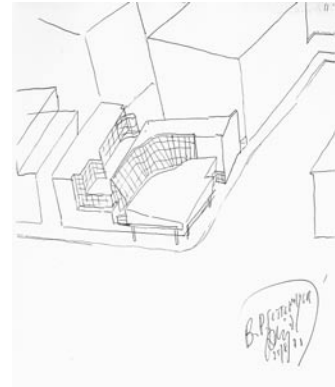
Portas, Nuno; Mendes, Manuel, "V. Figueiredo, E. Trigo de Sousa, J. Gil – Ensemble de logements, Lisbonne-Chelas, 1973-1980", in *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], pp.144-145.

Carvalho, Ricardo, "Conjunto Habitacional 'Cinco Dedos'" in Milheiro, Ana (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.

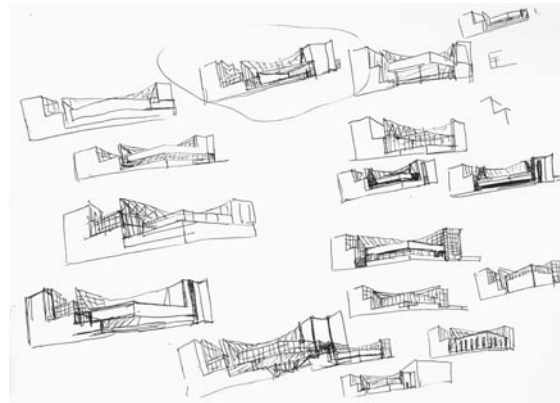
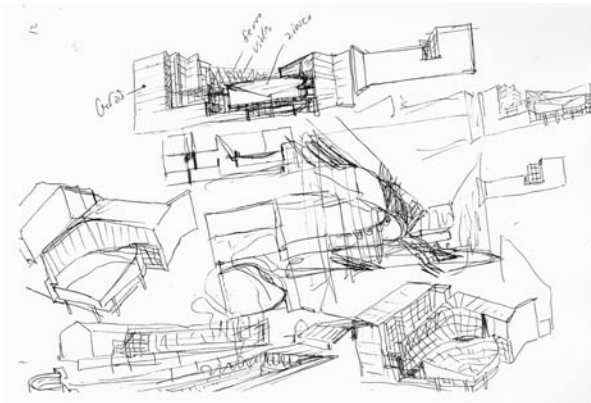
Mello, Duarte Cabral de, "Vitor Figueiredo – La Misere du Superflu", *AA – L'Architecture d'Aujourd'hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, pp. 30-31.



91



92



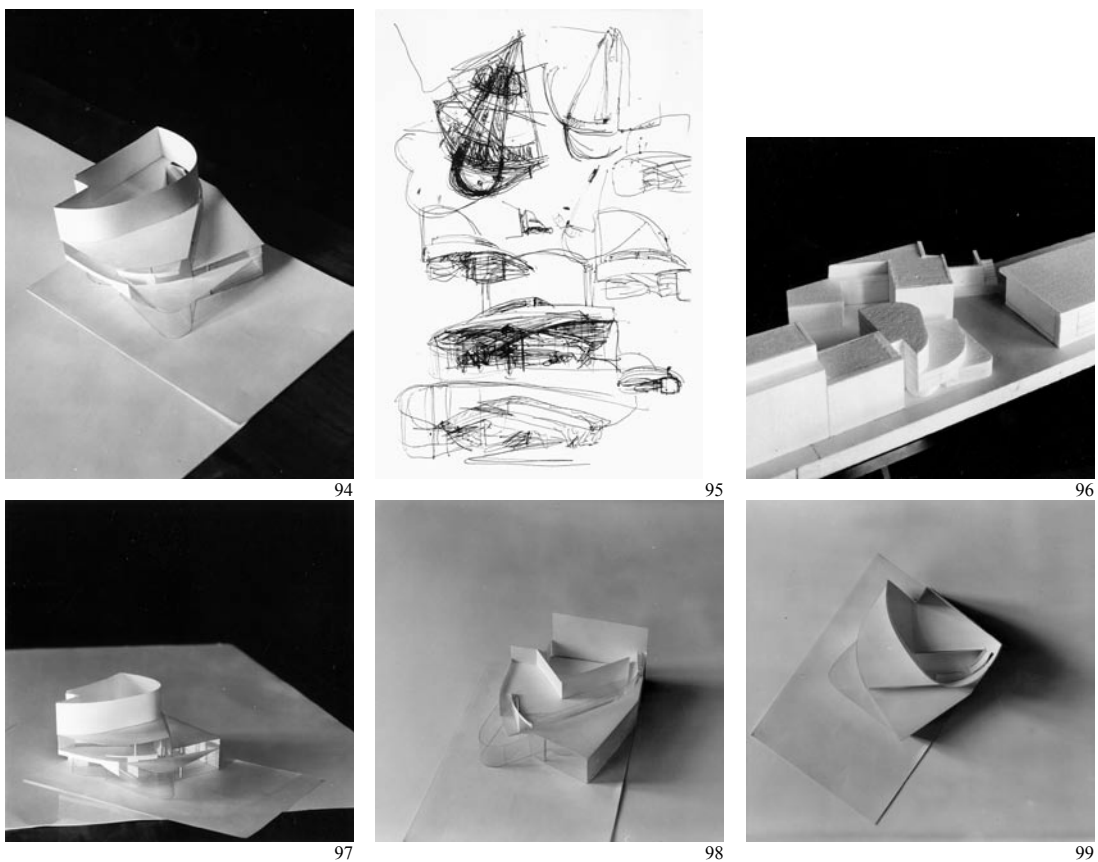
93

Banco de Oliveira de Azeméis, Álvaro Siza, 1971/74
 Oliveira de Azeméis (1)

Localizado no centro da cidade, o Banco de Oliveira de Azeméis é uma pequena estrutura ampliada pela elaboração e complexidade da sua arquitectura. Dos seus três pisos decorrem os planos, alinhamentos e cérceas do edifício, definidos também por relação a elementos preexistentes. A *singularidade* do edifício é trabalhada com referência a realidades físicas da envolvente (medidas, pontos, alturas, ângulos). O que significa que o edifício *pertence*, mesmo se parece distante ou singular.

No interior, um corpo de escadas longo, curvo e estreito, conduz-nos visualmente até a um ponto alto do edifício, que se pressente mas não se vê. Uma sucessão de planos, curvas e linhas de luz, refazem o tecto até a um ponto difuso, onde sabemos existir um lanternim, descentrado, culminar.

Ao plano horizontal, curvo e transparente da fachada, contrapõe-se o corredor íngreme destas escadas de serviço. A escada de acesso público ao primeiro piso é também, no seu afunilamento e motivos decorativos, elaborada e misteriosa. A invisibilidade de aparatos estru-

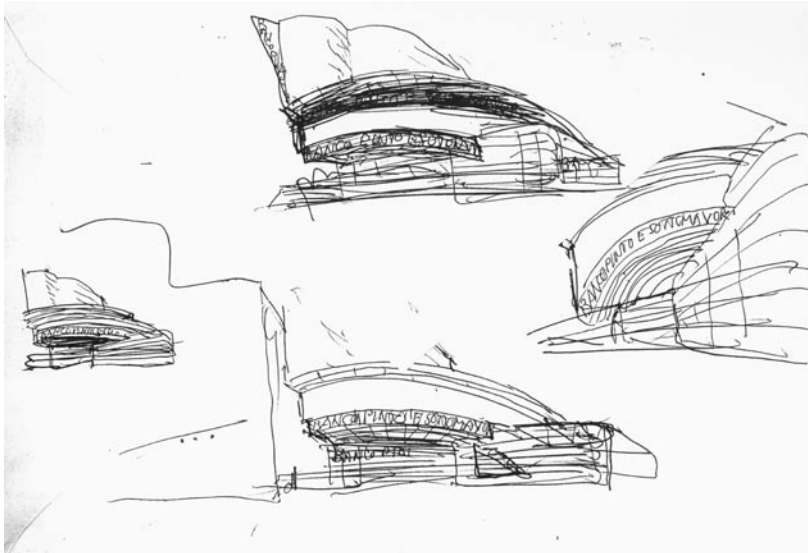


Banco de Oliveira de Azeméis, Álvaro Siza, 1971/74
 Oliveira de Azeméis (2)

turais reforça ainda o carácter imaterial da experiência: não se trata de um “edifício”, mas uma construção cenográfica de um espaço em *vórtice*.

Como é corrente na obra de Álvaro Siza nos anos 70, o jogo formal entre os volumes puros, rebocados e pintados de branco, e o carácter *industrial* da caixilharia de ferro, traduzem a apropriação pessoal de temas e linguagens da arquitectura moderna.

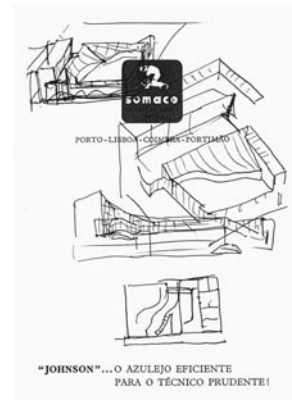
No Banco de Oliveira de Azeméis, particularmente, a organização aparentemente “caótica” dos planos exteriores e a emergência ascensional do espaço interior, remetem para um certo imaginário *expressionista*. É um elaborado jogo de traçados reguladores que permite fixar a “desordem” do edifício, uma metodologia habitual de Siza, aqui introduzida com um carácter quase experimental. As paredes lisas, rebocadas e com pontuais inscrições de pedra que depois emergem em maciços (balcões, bancos, muretes) remetem para uma linguagem perene na obra futura de Siza, já aqui posta à prova. O mobiliário e o *marketing* das acções do Banco, não inibem imaginar que peça podia aqui ser encenada.



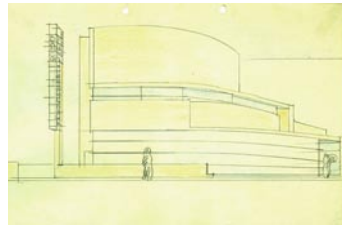
101



100



102



103



104



105

Banco de Oliveira de Azeméis, Álvaro Siza, 1971/74
Oliveira de Azeméis (3)

Bibliografia:

“Banca Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, Portugal, 1971-1974”, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, tutte le opere*. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999, pp.133-137

Figueira, Jorge, “Agência Bancária” in Ana Vaz Milheiro (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.

Siza, Álvaro, “Banco Pinto & Sotto Mayor” in *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa: Editorial Blau, 1997, pp. 150-158

Siza, Álvaro, “Banco Pinto & Sotto Mayor”, *El Croquis* – “Álvaro Siza 1958-1994”, nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 66-71

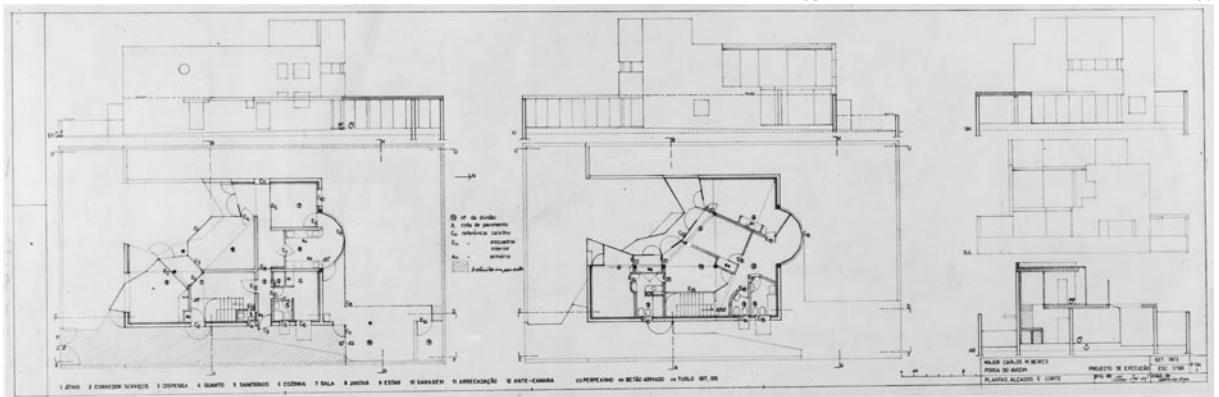
“Succursale de Banque, Oliveira de Azeméis, 1971/74”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, pp. 56-57



106



107



108

Casa Beires, Álvaro Siza, 1973/76 Póvoa do Varzim (1)

O carácter camuflado e intimista das obras domésticas de Álvaro Siza tem na Casa Beires uma reviravolta, mesmo se o cliente pretendia uma casa com pátio, virada para o interior. Embora com instrumentos abstractos, sem dispositivos decorativos, Siza faz na Casa Beires uma arquitectura *narrativa*.

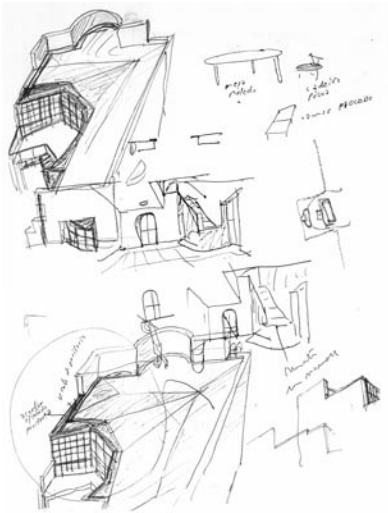
A implantação do desejado pátio interior, dada a pequena dimensão do lote, leva Siza a um jogo tenso entre o construído e o espaço livre. Nesse sentido, a Casa surge como um bloco fragmentado, o resultado de uma “explosão”. Os panos de vidro e as paredes que surgem interrompidas remetem para uma construção literalmente fracturada, em ruína.

O bloco moderno cúbico é aqui sujeito a uma fragmentação; se no exterior é ainda o carácter maciço que se evidencia, no pátio interior, os dois pisos são sujeitos a recortes diferentes, que traduzem o sentido de ruptura que o edifício expressa.

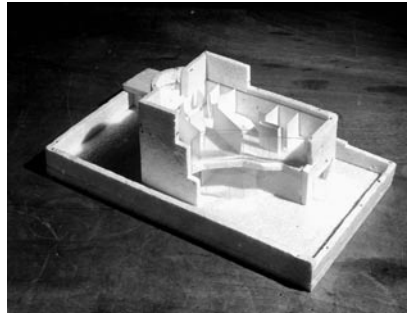
A designação de “casa-bomba” descreve o efeito formal do edifício. As leituras interpretativas deste gesto, para lá de dados mais pessoais, permitem falar da *impossibilidade* do gesto



109



110



111



112



113

Casa Beires, Álvaro Siza, 1973/76
Póvoa do Varzim (2)

unitário, integral, de uma apropriação singular da *crise da razão*. Como escreve Alexandre Alves Costa, a propósito do edifício, “a homenagem à razão desejada é dramaticamente exposta à cidade na sua impossibilidade.”

Embora possa resultar de uma operação e constrangimentos do projecto, a Casa Beires marca assim um momento de passagem, ou a interiorização de uma crise que é intersticial e não apenas resultante do regime, ou depois do fim da revolução.

Como escreveu ainda Alexandre Alves Costa: “naquele momento todos nós queríamos ter construído a casa Beires, um monumento à impossibilidade da razão.”



115



114



116



117



118

Casa Beires, Álvaro Siza, 1973/76
Póvoa do Varzim (3)

Bibliografia:

Costa, Alexandre Alves, "Álvaro Siza" in Álvaro Siza, *Alvaro Siza*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Paris Centre George Pompidou, 1990, pp. 10-45

Siza, Álvaro, "Casa Beires" in *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa: Editorial Blau, 1997, pp. 160-173

"Casa Beires, Póvoa de Varzim, Portugal, 1973-1976", in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, tutte le opere*. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999, pp.143-147

"Maison Beires, Povoá, 1973/75", *AA – L'Architecture d'Aujourd'hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, pp. 48-49

Siza, Álvaro, "Salvando las turbulencias: entrevista com Álvaro Siza" [Alejandro Zeara], *El Croquis* – "Álvaro Siza 1958-1994", nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 6-31

Siza, Álvaro, "Casa Carlos Beires" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Alessandra Cianchetta/Eriço Molteni, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 85-95



120



119



121

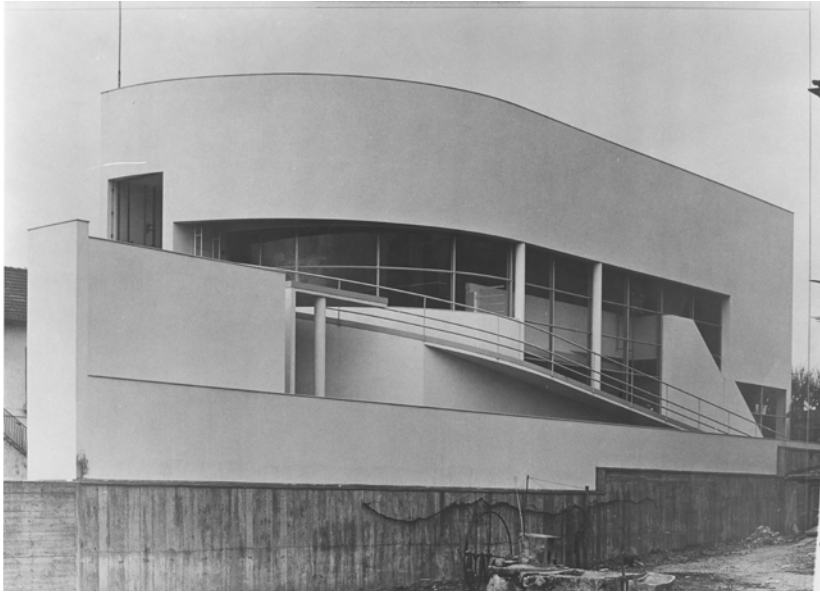


122

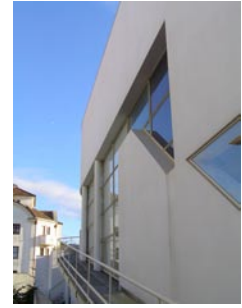
Banco de Vila do Conde, Álvaro Siza, 1978/86
Vila do Conde (1)

O tema compositivo do edifício são duas curvas em tensão. Como se se tratasse de um volume de base rectangular cujo processo de curvatura dos lados pudesse deformar até ficar uma só linha, no limite. Nesse sentido, na forma como parece iludir as arestas que o conformam, o Banco de Vila de Conde é quase um não-edifício. Nesta obra em particular, Álvaro Siza aprofunda radicalmente a experimentação *poética* dos temas da arquitectura racionalista que caracteriza o seu trabalho dos anos 70. Mas podendo ser, no limite, um não-edifício, o Banco de Vila de Conde está cheio de *arquitectura*, de complexidade formal e construtiva.

O “cubo banco” é aqui sujeito a uma operação de distorção, reformatação e fluidez. Mas na superfície envidraçada da entrada e no branco que toma o edifício, estamos muito perto das imagens da Bauhaus e da cultura arquitectónica que se referencia na arquitectura industrial. No espaço interior, todos os elementos acrescentam densidade ao gesto compositivo: o desenho dos pavimentos, tectos falsos e mobiliário, acentua, manipula e acrescenta vibração ao jogo curvilíneo do edifício. Para rematar, Siza dá a este exercício, um carácter *contextual*, ao acertar a cêrcea com o edifício contíguo, ao relacioná-lo com a envolvente próxima,



124



123



125



126

Banco de Vila do Conde, Álvaro Siza, 1978/86

Vila do Conde (2)

sendo preciso nas ligações de cotas. Esta abordagem simultaneamente contextual e *moderna* é um mecanismo a que Siza aprofunda e recorre sempre. Por isso, o Banco de Vila de Conde é modesto mas também extravagante; é “heróico” mas também contextual. A “fachada” da rua apenas insinua um pequeno edifício que depois se descobre como um fragmento monumental de um navio, o Tolan.

Bibliografia:

“Banca Borges & Irmão, Vila do Conde, Portugallo, 1978-1986”, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, tutte le opere*. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999, pp.182-187
 Siza, Álvaro, “Banco Borges & Irmão”, *El Croquis* – “Álvaro Siza 1958-1994”, nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 82-87

“Succursale de Banque, Vila do Conde, 1969”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, p. 54

Siza, Álvaro, “Salvando las turbulencias: entrevista com Álvaro Siza “ [Alejandro Zeara], *El Croquis* – “Álvaro Siza 1958-1994”, nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 6-31



“Bonjour Tristesse” Schlesisches Tor, Álvaro Siza, 1982/83
Berlim (1)

O “Bonjour Tristesse” é um edifício de habitação social que marca a primeira vaga de projectos internacionais de Álvaro Siza.

Resulta de um convite endereçado como reconhecimento do seu trabalho nessa área, nomeadamente no SAAL, que é publicado internacionalmente.

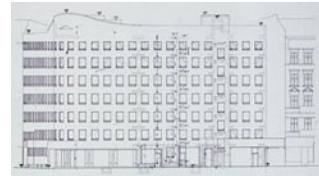
Siza é convidado por saber “dialogar com os moradores”, mas o diálogo fundamental de Siza é com a arquitectura e, neste caso particular, com uma apropriação do *clima* urbano e arquitectónico de Berlim.

No “Bonjour Tristesse”, Siza faz uma variação da arquitectura corrente de Berlim, por *imaginação* de um arquétipo: uma arquitectura de elementos repetidos, austera e monocórdica. Mas o “Bonjour Tristesse” repercute literalmente edifícios da envolvente, apropriando-se da sua identidade e acrescentando-lhe subtilmente elementos de uma diferença *poética*. Isto é, prolonga-lhes a melancolia, acentua-lhes o traço cinzento.

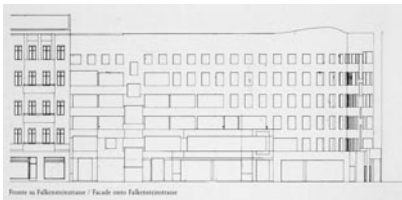
Ao modelo empírico do edifício berlinense, Siza acrescenta alguns a curva e o óculo que



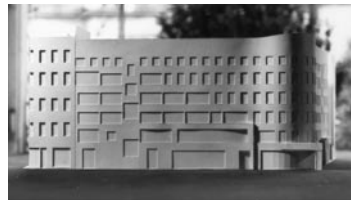
133



134



135



136



137

“Bonjour Tristesse” Schlesisches Tor, Álvaro Siza, 1982/83 Berlim (2)

desenham o gaveto, a viga que se desliga do edifício e deixa cair o pilar na esquina, as cornijas que ligam ao edifício adjacente.

Ainda em construção é grafitado “Bonjour Tristesse” no topo do edifício. Mesmo não agradando a Siza, que a vê como adversa ao edifício, a expressão ganha sentido assinalando o efeito melancólico da curva segundo uma regra e experimentada de vãos que no durante o projecto foi ficando cada vez mais depurada.

Na altura da construção do edifício, Berlim era ainda dividida pelo Muro, que lhe era aliás vizinho.

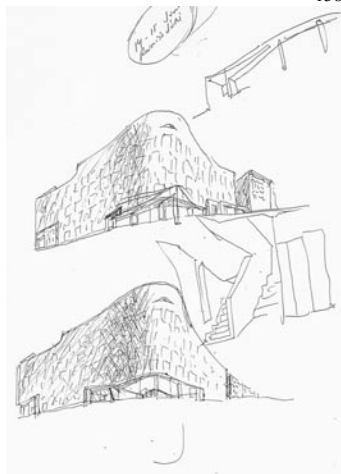
O “Bonjour Tristesse” é assim um edifício climático e até cinematográfico: recordando as *Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders não seria impossível observar os anjos Daniel e Cassiel a deambularem na cobertura do edifício. E tal como as *Asas do Desejo*, representa o lado necessariamente melancólico de uma década festiva.



138



140



141



142



143

“Bonjour Tristesse” Schlesisches Tor, Álvaro Siza, 1982/83
Berlim (3)

Bibliografia:

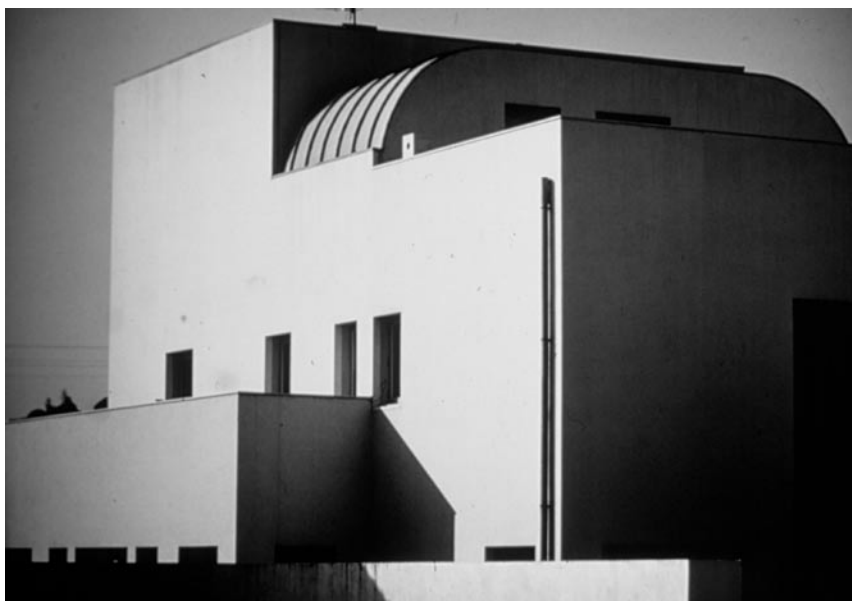
“Complexo residencial Bonjour Tristesse Tor, Berlim, Alemanha, 1980-1984”, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, todas as obras*. Preface de Francesco Dal Co. Escritos de Álvaro Siza. Milão: Electa, 1999, pp.199-205

Siza, Álvaro, “Schlesisches Tor”, *El Croquis* – “Álvaro Siza 1958-1994”, nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 94-100

Siza, Álvaro, “Schlesisches Tor. Berlim, Alemanha, 1976-1979”, *Álvaro Siza. Obras e Projectos*, Centro galego de Arte Contemporânea, Electa, 1996, pp. 100-101



144



145



146

Casa em Ovar, Álvaro Siza, 1982
Ovar (1)

A Casa Avelino Duarte é talvez a obra, nos anos 80, onde Álvaro Siza mais se expõe, na evidente citação *loosiana*. Funciona como um *rappel à l'ordre* que marca toda a sua produção nos anos posteriores. É aqui bem patente a máxima que “está tudo inventado” ou que o “arquitecto nada inventa”, que vai permitindo a evocação ou a citação do que outras arquitecturas e arquitectos já inventaram.

Um certo retorno a uma imagem doméstica, mesmo muito abstractizada como é o caso, é uma forma de Siza assumir os debates do pós-modernismo. Mesmo mantendo algumas das suas premissas habituais: intimismo na relação sinuosa com a entrada; jogo de assimetrias; jogo de escalas.

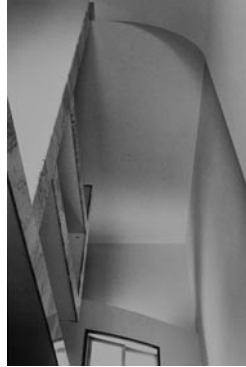
No interior, a casa tem uma integridade subtilmente ostentatória, provocada pela qualidade dos materiais, pela marcação das suas texturas, como acontece na obra de Adolf Loos. O mármore e madeiras escuras criam um ambiente grave que contrasta com o exterior, etéreo e branco.



148



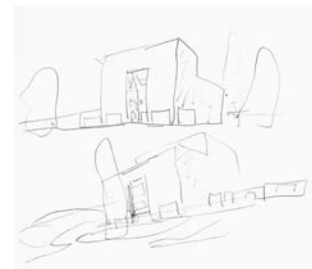
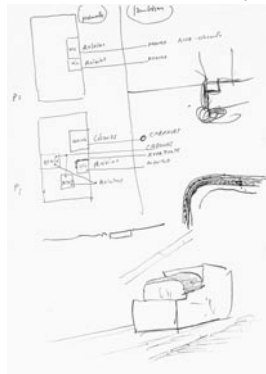
147



149



150



151

Casa em Ovar, Álvaro Siza, 1982
Ovar (2)

A escada da casa é no entanto um objecto *siziano*, parecendo mover-se em perspectiva, formulando escultoricamente o centro da casa.

As curvas pontuais não intersectam o núcleo central do edifício, como acontece por vezes na obra de Siza; mas com os rasgos verticais marcam fracturas, subtracções, que enfatizam o carácter maciço da casa. Subtilmente monumental, a casa Avelino Duarte é moderna mas aspira a ter uma domesticidade burguesa. Os rasgos na fachada são afinal pórticos escavados.

Bibliografia:

“Casa Avelino Duarte, Ovar, Portugal, 1980-1984”, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, tutte le opere*. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999, pp.213-218

Siza, Álvaro, “Casa Avelino Duarte”, *El Croquis* – “Álvaro Siza 1958-1994”, nº 68/69, año XIII, Madrid, 1994, pp. 88-92

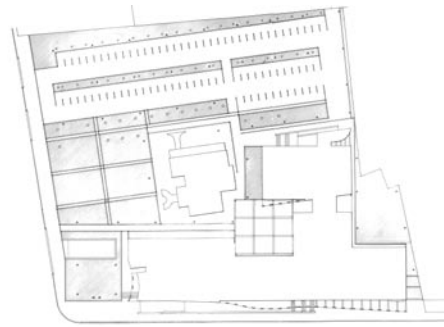
Siza, Álvaro, “Casa Avelino Duarte” in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Alessandra Cianchetta/Eriço Molteni, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 116-123



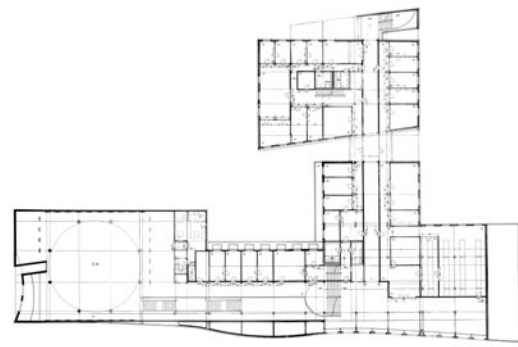
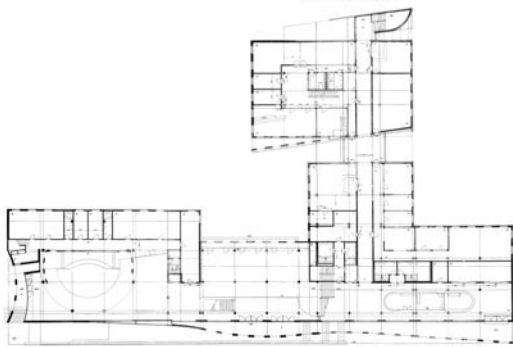
153



152



154



155

Camara de Matosinhos, Alcino Soutinho, 1980/87

Matosinhos (1)

O carácter maciço e longilíneo da Câmara de Matosinhos define uma arquitectura fundacional e peremptória. Se a curva na fachada suscita a impressão de movimento, a cúpula acentua-lhe a gravidade.

O átrio é o espaço de referência, e funciona como uma nave ligante, que ora se expande horizontalmente, indo buscar pontos visuais de diferente natureza, ora se expande verticalmente, agigantando um espaço que se quer público e cívico.

Na Câmara de Matosinhos há uma diferença explorada entre a máscara *neoclássica* do edifício, que cria sombras e recortes vincados, e o interior, que é *moderno* e tem o espaço como “protagonista”.

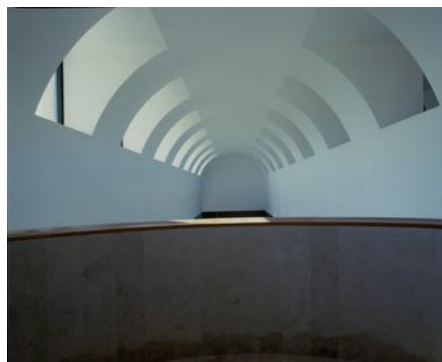
A passagem de um universo para outro dá-se numa sucessão de planos que são o momento crucial do edifício, e um elaborado exercício construtivo e estrutural. A oposição exterior-interior é agravada pela densidade ocre da volumetria, em contraste com a cor que sobe azul-azulejo nos pilares e nas paredes do átrio



157



156



158



159



160

Camara de Matosinhos, Alcino Soutinho, 1980/87
Matosinhos (2)

O resultado é que, embora complexo nos seus pressupostos, o edifício da Câmara de Matosinhos funciona a um nível simples, reconhecendo-se a “entrada”, o “átrio”, “o corredor”, o “salão nobre”, o “pátio”.

A marcação monumental do acesso principal com um conjunto de pórticos inquietados por uma ondulação na fachada dá lugar a uma sucessão de espaços organizados segundo um princípio de funcionalidade interna. O pátio, contíguo ao átrio, cria uma ilusão de centralidade, regrado o interior dos volumes que compõem o edifício.

No átrio cruzam-se os materiais que definem a estratégia de revestimentos. O reboco é o ligante de uma divisão, por temperaturas, dos materiais: “frios” para as áreas do público – pedras e cerâmicas –, e “quentes” para as áreas de serviço –essencialmente madeiras.

Com este edifício, Alcino Soutinho reintroduz o uso do azulejo na arquitectura “erudita”, num conjunto onde os materiais e os sistemas construtivos adoptados demonstram grande eficácia.



162



161



163



164

Camara de Matosinhos, Alcino Soutinho, 1980/87
Matosinhos (3)

A Câmara de Matosinhos é um marco na asserção da arquitectura como alavanca da afirmação política, tendo-se transformado num símbolo do poder autárquico no pós 25 de Abril.

Bibliografia:

Almeida, Rogério Vieira [RVA], “Câmara Municipal de Matosinhos”, Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried (org.), *Portugal – Arquitectura do Século XX*, Frankfurt: Deutsches Architektur-Museum, Prestel, 1997, pp. 294-295

Figueira, Jorge, “Câmara de Matosinhos” in Jorge Figueira, Paulo Providência, Nuno Grande (Com.), *Porto 1901-2001 – Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Ordem dos Arquitectos/SRN, Civilização, 2001, n° 28 [s.p.]

“Hotel de Ville (concours)”, AAVV, *Architectures à Porto*, Conçu et réalise par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990], pp. 113-118

Soutinho, Alcino, “Edifício da Câmara Municipal de Matosinhos”, *Architècti*, n°1, Fevereiro 1989, pp. 19-40



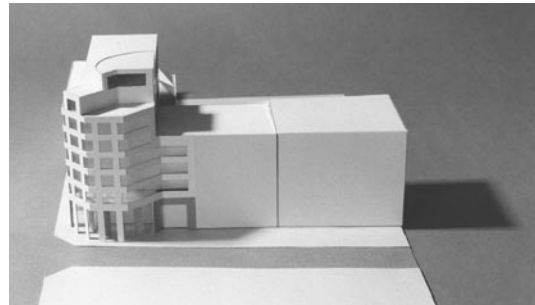
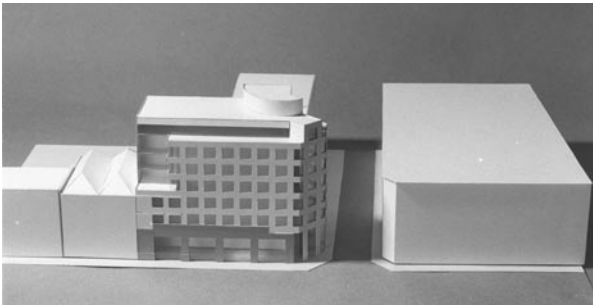
166



165



167



168

Edifício na Avenida da Boavista, Alcino Soutinho, 1988
Porto (1)

O edifício do BPI marca, na Avenida da Boavista no Porto, uma arquitectura de rara urbanidade contemporânea. Por um lado, remete para a consistência construtiva que a obra de Alcino Soutinho foi demonstrando; por outro, inspirando-se na arquitectura da Escola de Chicago, encontra um registo *comunicante* sem ser ostensivamente formalista ou pop.

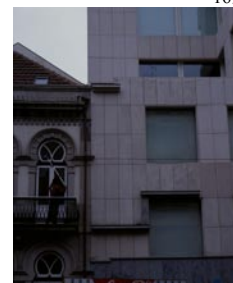
Juntando-se à qualidade dos materiais e ao rigor construtivo, o BPI é ainda sobriamente imaginativo na solução do desenho do gaveto; as soluções do espaço público interior têm uma tensão decorativa embora nunca sejam “arquitetura de papel”.

A modulação dos vãos que são generosos remete para uma arquitectura de escritórios *pré-pano de vidro*; e é também esse carácter veladamente historicista que está em questão.

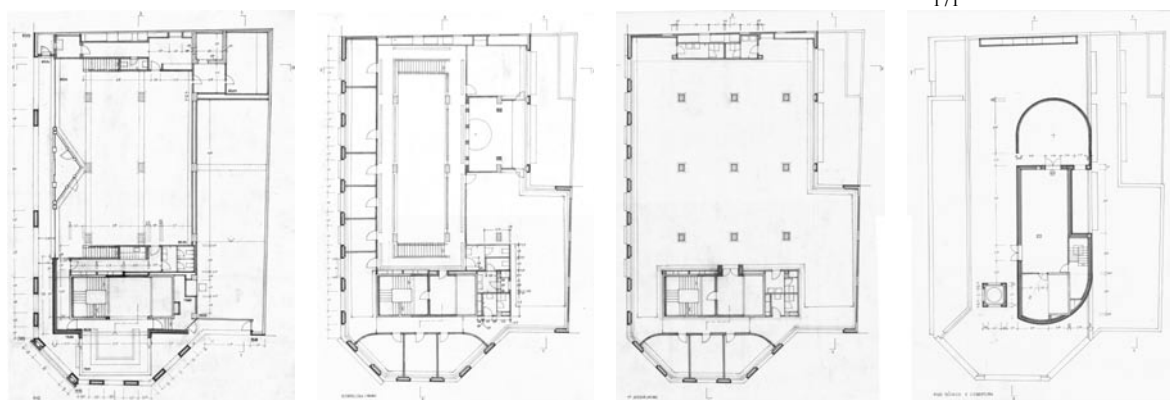
No contacto com o passeio, Soutinho cria uma estrutura porticada que é, embora mais uma vez discreta, uma alusão ao pós-modernista classicista. No desenho das cornijas em continuidade com o edifício contíguo, Soutinho cita a solução do “Bonjour Tristesse”, de Álvaro Siza, em Berlim.



169



170



171

172

Edifício na Avenida da Boavista, Alcino Soutinho, 1988 Porto (2)

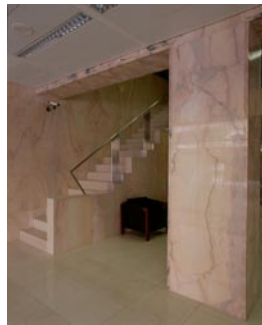
Nestes vários sentidos, o BPI demonstra uma eficácia e um apuro formal no contexto dos edifícios de escritórios, equivalente ao que a Câmara de Matosinhos mostrou ter no contexto da arquitectura autárquica.

Sobre a obra de Alcino Soutinho, no contexto da “arquitectura do Porto”, Alexandre Alves Costa escreveu: “é dos que, com mais convicção, tenta acolher o sentido não puramente negativo que a experiência estética assume na época da cultura manipulada, resistindo à presença ominidevoradora do *kitsch*, sem recusar a comunicação.”.

O edifício do BPI parece estar nesse ponto exacto de comunicar sem ser devorado pela comunicação; ser belo sem tender para o exibicionismo; ser *chique* em vez de espalhafatoso. Uma arquitectura moralista, portanto. Mas dúplice, é claro; ou pós-moderna.



173



174



175



176



177

Edifício na Avenida da Boavista, Alcino Soutinho, 1988
Porto (3)

Bibliografia:

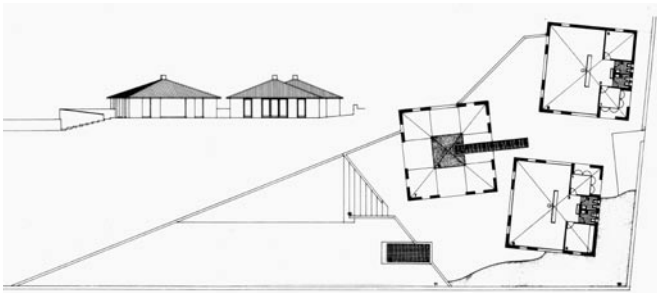
Costa, Alexandre Alves, “Depoimento/1”, *Architècti*, nº1, Fevereiro 1989, pp.15-16

Guedes, Cristina; Pereira, Luís Tavares, “O Futuro da Arquitectura”, *Unidade*, nº3, AEFAUP, 1992, pp.50-62 [Alcino Soutinho, pp.60-62]

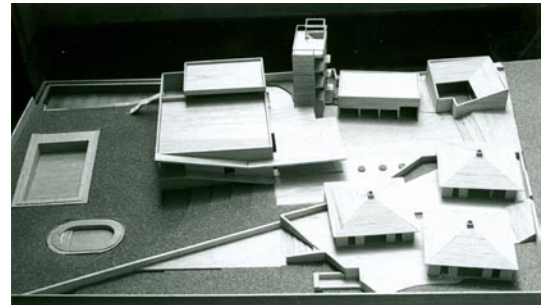
Milheiro, Ana, “Inventar a Cidade”, *Sábado*, nº257, 14 a 20/05/1993, pp. 62-63



178



179



180

Jardim de Infância em Moledo do Minho, Alexandre Alves Costa, 1989/90
Moledo (1)

Neste Jardim de Infância, Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez fazem uma obra em contraste profundo com a Casa Ricardo Pais (Moledo do Minho, 1988) que procurava ser a exploração lúdica do tema residencial.

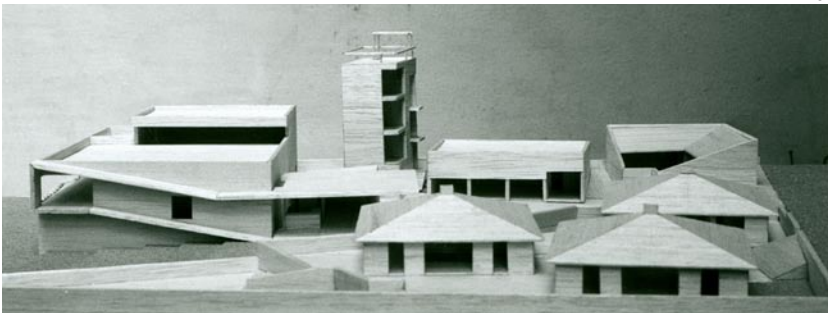
Trata-se aqui de uma obra *grave*, na conformação construtiva, no traçado geométrico, no recurso a elementos arquétipos como o telhado de quatro águas. Em tempos de crescente relativismo, esta obra, referindo-se singularmente aos temas de Louis Kahn, tenta a instauração de um *absoluto*: no uso do quadrado; na austeridade material; na marcação abstracta, embora vernacular, do telhado.

É portanto no campo de um historicismo moderno, em que as formas ancestrais são canalizadas pelo uso requintado da geometria e pelo saber do arquitecto, que nos encontramos no Jardim de Infância.

A referência a Kahn tinha já sido experimentada por Alves Costa e Sergio Fernandez, noutras escala e com outro programa, no projecto para um edificio em Santo André, Sines, 1884.



181



182



183

Jardim de Infância em Moledo do Minho, Alexandre Alves Costa, 1989/90
Moledo (2)

Esta obra, como escreve Paulo Varela Gomes, é uma “*cabana primitiva* de natureza *kahni-ana*” que funciona como “manifesto”, ao estar “empenhada na crítica à actual orientação da arquitectura no norte do país.” Pese embora a sua rudeza construtiva, na sua artificialidade geométrica e sentido moral, o Jardim de Infância está mais próximo de um *comentário arquitectónico*, teórico e intelectual, do que de uma arquitectura neo-vernacular ou de uma “terceira via” fora do tempo.

Bibliografia:

“A. Alves Costa / Sérgio Fernandez, Escola Pré-primária, Moledo do Minho, 1988”, *Páginas Brancas*, (Arquitectura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP), Porto, 1986, pp. 60-63

Costa, Alexandre Alves, “Introdução”, in *Textos Dados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp. 11-19 [p. 15]

Gomes, Paulo Varela, “Cuestiones de lenguaje, arquitectos y obras recientes en Portugal”, *AV – Monografías de Arquitectura y Vivienda*, “Portugueses”, 47, 1994, pp. 14-25 [p. 23]



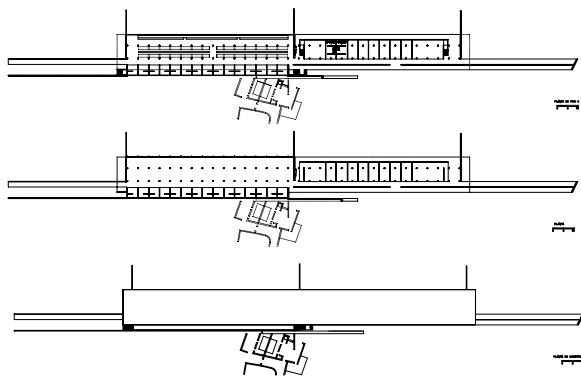
185



184



186



187



188

Mercado Municipal, Eduardo Souto de Moura, 1980/84 Braga (1)

O Mercado de Braga organiza-se segundo a ideia de uma construção rectilínea que liga dois pontos da cidade; no limite, é um muro.

Esta elaboração *minimal* é desencadeada em diálogo com os temas da *A Arquitectura da Cidade* de Aldo Rossi.

Assim, se o Mercado de Braga é um dispositivo que utiliza o mínimo de recursos formais, aquilo que significa no quadro *rossiano* é um máximo de expressão cívica: cada pilar é uma coluna; cada muro, uma ruína; cada laje, um abrigo ancestral.

Neste sentido, Eduardo Souto de Moura consegue evocar uma cultura central do pós-modernismo do final dos anos 70, mantendo uma linguagem focalizada nos temas da “disciplina”, sem a monumentalidade a que o neo-racionalismo italiano aspira: espaço; construção; estrutura; programa; cidade.

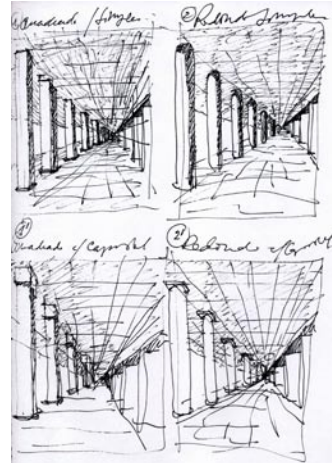
No Mercado de Braga surge um mecanismo que Souto de Moura irá usar recorrentemente: a linguagem neo-plástica transportada para um *sistema da ruína*. O que no plano vanguardista



190



189



191



192



193



194

Mercado Municipal, Eduardo Souto de Moura, 1980/84
Braga (2)

é uma linguagem cósmica de planos soltos, em tensão e intersecção, que organizam o mundo, surge aqui tomado também pela ruína. A lógica “moderna” do neo-plasticismo é cruzada com a lógica pós-moderna da ruína como cenário da obsolescência pós-industrial.

Souto de Moura inaugura assim um processo eficaz de cruzar as referências modernas que são caras à tradição da “arquitetura do Porto”, com a inclusão de uma cultura de génese *rossiana* que impede o edifício de ser meramente revivalista.

A confluência de elementos modulares, extremando a repetição, com elementos singulares, como ruínas forjadas, cria um aparato cénico de grande efeito. No Mercado de Braga, a “ruína” aumenta a *performance* das lâminas e dos pilares em série.

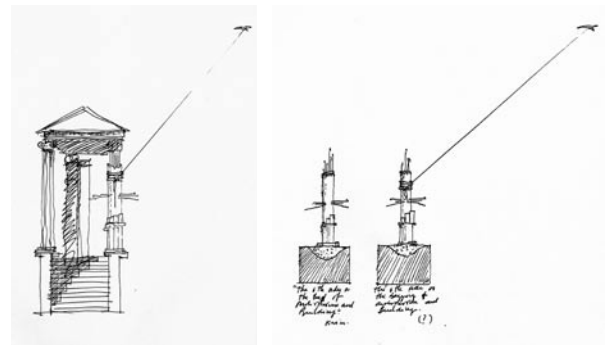
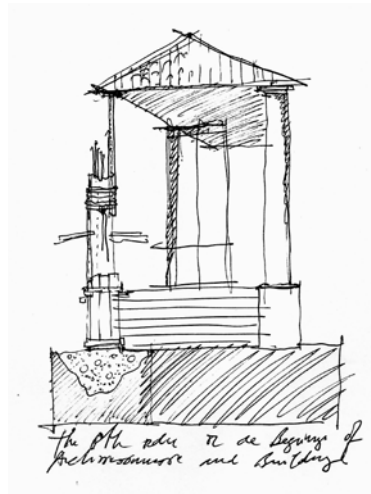
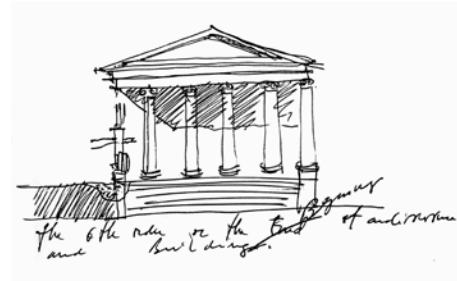
Depois de desactivado, Souto de Moura fez uma nova intervenção no Mercado: demoliu a laje e manteve os pilares, como ruínas modernas. No lugar do Mercado, persistem os antigos compartimentos das lojas e o espaço central foi transformado num jardim.



196



195



197

Mercado Municipal, Eduardo Souto de Moura, 1980/84
Braga (3)

Bibliografia:

“Mercato Comunale di Braga e successiva riconversione”, in Eduardo Souto de Moura, *Case. Ultimi progetti*, Bologna: Alínea Editrice, 2001, pp. 51-54

“Mercado Municipal, bairro do Carandá, Braga, 1980-1984” in Esposito, Antonio; Leoni, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 62-67

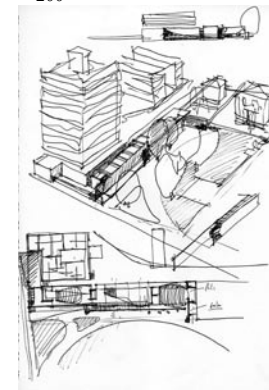
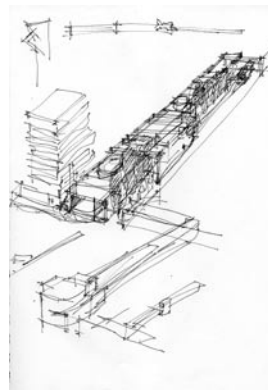
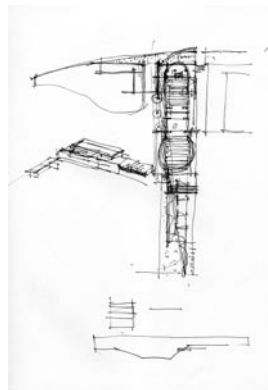
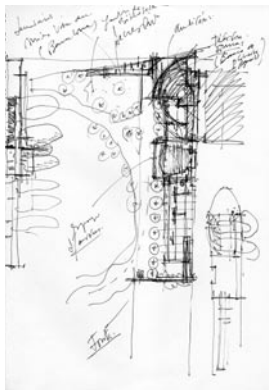
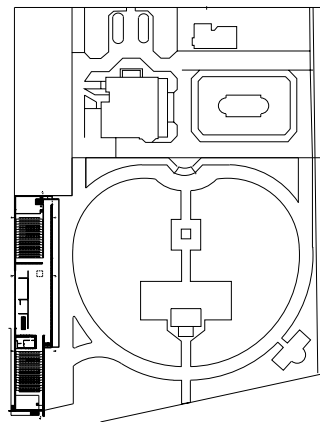
“Mercado Municipal” in Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: Editorial Blau, 1996, pp. 38-45



199



198



200

201

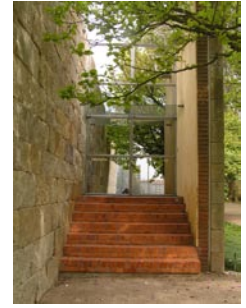
Casa das Artes, Eduardo Souto de Moura, 1981/91
 Porto (1)

A Casa das Artes é um “edifício muro” que, encostado ao limite dos jardins da Secretária de Estado da Cultura no Porto, dá lugar a dois auditórios e a uma sala de exposições. Este “muro” da Casa das Artes é o melhor achado pós-moderno dos anos 80: não estamos perante nenhuma força telúrica ou moral regionalista, mas perante um “simulacro” para recordar Jean Baudrillard. O vidro espelhado que o reflecte diz-nos isso, o sistema compositivo que remete para Mies van der Rohe acentua-o.

No período mais aceso do debate sobre o pós-modernismo, Frank Gehry afirmou que se o que se pretendia era história e ancestralidade, então o “peixe” podia ser uma referência absoluta para a arquitectura. O “muro de pedra” está para Eduardo Souto de Moura como o “peixe” para Gehry – são figuras que remetem para certezas vincadas em tempos de crescentes dúvidas. A Casa das Artes surge como uma “contra-imagem” face a emergência de um pós-modernismo sustentado por uma historicidade ficcionada, segundo um critério de “paródia”. Mas devemos ter em conta que o *minimalismo* e a *Pop Art* são manifestações que surgem sensivelmente no mesmo período, (primeira metade dos anos 60), como questiona-



203



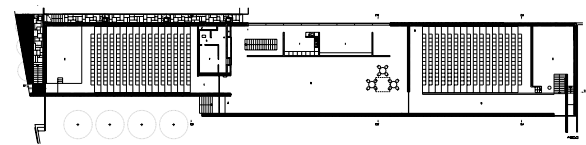
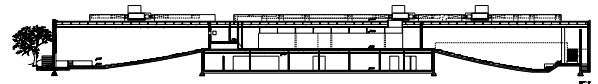
202



204



205

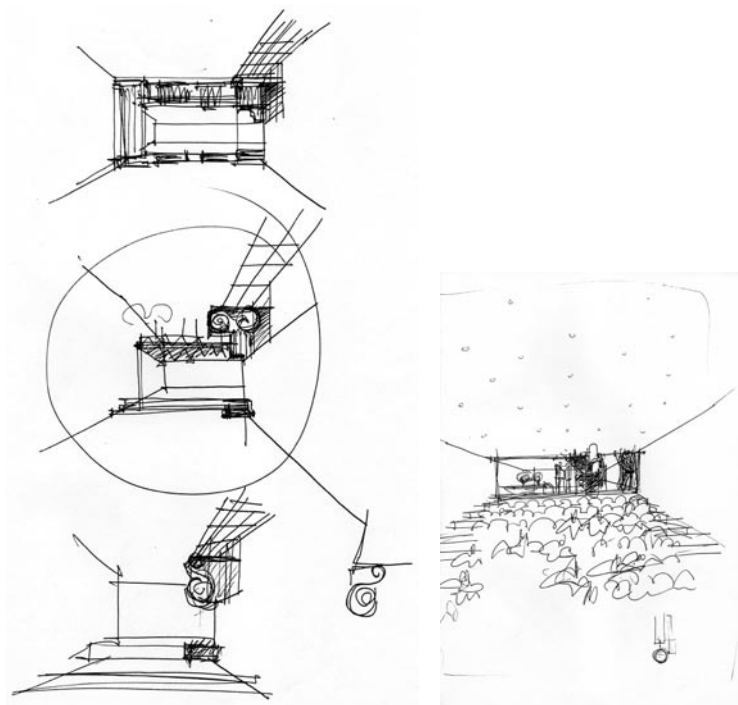


206

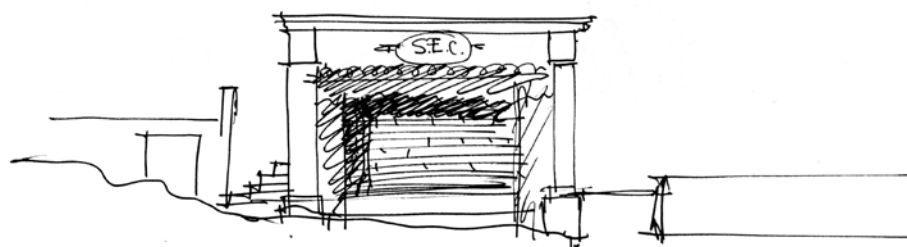
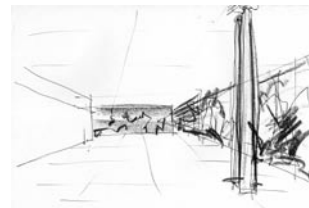
Casa das Artes, Eduardo Souto de Moura, 1981/91
 Porto (2)

mento dos limites da arte no contexto de uma cada vez mais eficaz “sociedade de consumo”. Percorrem uma estratégia diversa, mas referem-se ao mesmo plano; são duas faces antagónicas com um tronco comum como sucede muitas vezes na conjuntura pós-modernista.

No minimalismo como na Pop Art coexiste a ideia da despessoalização do objecto de arte, e do próprio artista. Ambas as expressões repercutem a lógica da produção em série, e da seriação. A Pop Art investe em figuras que ganham uma hipnose abstracta, pela repetição, pela coloração. O minimalismo faz uma figuração do abstracto; fixa objectos sem qualquer metafísica, ou inclinação “utópica”. Em ambos os casos, é ao “espectador” que cabe a metafísica, se for possível; é no espectador que reside a apropriação do significado da obra. Nesse sentido, dir-se-ia que a filiação *minimalista* da Casa das Artes remete este edifício para uma ordem sem significado. Isto é, este edifício não decorre de nenhuma bolsa de “resistência” regionalista. É o que é. A pedra está a fazer de pedra. Ou, se quisermos, a sua repetição no vidro espelhado é já da ordem do “simulacro”, e nesse caso estamos perante uma retórica centralmente pós-modernista.



207



208

Casa das Artes, Eduardo Souto de Moura, 1981/91
Porto (3)

Bibliografia:

“Casa das Artes, Centro Cultural – SEC” in Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: Editorial Blau, 1996, pp.50-63

“Casa das Artes, rua António Cardoso, Porto, 1981-1991” in Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp.80-87

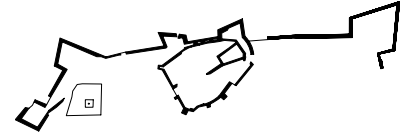
Figueira, Jorge, “Casa das Artes” in Ana Vaz Milheiro (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita, Público*, 2003-2004, s.p.

Figueira, Jorge, “Preencher o Vazio: Pós-modernismo e Arquitectura Portuguesa nas Décadas de 1950-1980”, in *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 1, Março 2006, pp.180-200

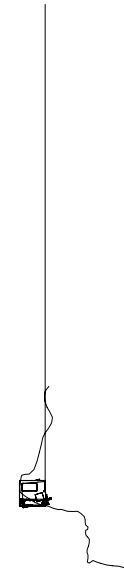
“Secretaria de Estado da Cultura, Porto”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp.201-208



209



210



211

Piscinas Municipais, João Luís Carrilho da Graça, 1985/90 Campo Maior (1)

Na Piscina Municipal de Campo Maior, à maneira da arquitectura do período heróico dos anos 20/30, a geometria é, para lá de um método, uma estratégia de alcançar o belo.

A “planta livre” é aqui o dispositivo que permite reinventar a forma do abrigo ancestral, cruzando lajes, soltando a estrutura, permitindo o acidente escultórico.

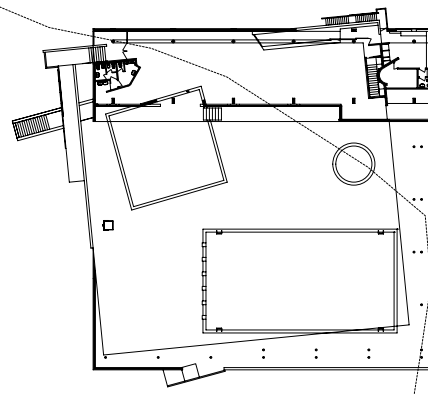
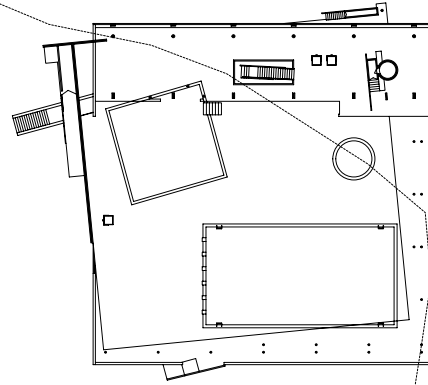
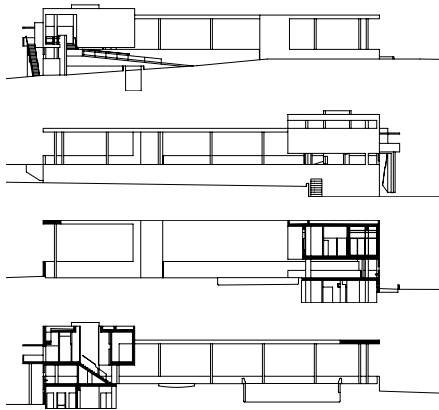
O edifício implanta-se numa colina, pouco pronunciada, a partir da formação de um *plateau*. Com esta plataforma de base quadrangular, João Luís Carrilho da Graça formula uma matriz “intemporal” para o deslizamento e a experiência geométrica.

O carácter lúdico e experimental do edifício insere-se no tempo e na geração do Depois do Modernismo, mesmo se aqui os temas do jogo são exclusivamente disciplinares. E de facto, de acordo com a liturgia pós-modernista, os desacertos geométricos das figuras inscritas no *plateau* remetem para a impossibilidade de uma definição única, de uma geometria impositiva, em favor de uma lógica de aproximação e tentativa.

Esta possibilidade interpretativa é-nos comunicada pela sobreposição das figuras geométri-



212



213

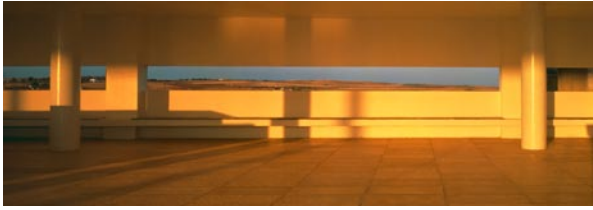
Piscinas Municipais, João Luís Carrilho da Graça, 1985/90
 Campo Maior (2)

cas: na diferença entre o quadrado “verdadeiro” (aquele que delimita a base) e o quadrado deslocado (um dos tanques da piscina), neste intervalo particular, está o vazio – ou a “verdade”. A arquitectura não estaria assim expressa no edifício propriamente dito, mas entre parêntesis, no vazio aberto entre a base quadrada e a sua rotação.

Mesmo se os dispositivos formais decorrem da tradição da arquitectura moderna, este edifício demonstra uma falibilidade, um tracejamento, uma imprecisão voluntária que abandona o carácter peremptório e demonstrativo da arquitectura do período heróico.

Como se depreende, do ponto de vista narrativo, a Piscina Municipal de Campo Maior presta-se a leituras que no final dos 80 pontuam o debate à volta do pós-modernismo, já na sua saída *desconstrutivista*.

Avança ainda no sentido de uma desmaterialização da ideia de abrigo: a tudo o custo, o edifício evita a noção de peso, de gravidade ou de *firmitas*.



214



215



216



217

Piscinas Municipais, João Luís Carrilho da Graça, 1985/90
Campo Maior (3)

Nesta *imaterialidade* desejada encontramos a hiperbolização pós-moderna de um dos grandes temas do construtivismo: a ideia de uma arquitectura que não é *edifício*.

Bibliografia:

Carrilho da Graça, João Luís, “Piscina Municipal de Campo Maior”, in *Carrilho da Graça*, Lisboa: Blau, 1995, pp. 26-33

Carrilho da Graça, João Luís, “Piscina Municipal de Campo Maior”, in *João Luís Carrilho da Graça, Candidaturas aos Prémios UIA 2005 – Prémio Auguste Perret*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005, pp. 44-47

Carvalho, Ricardo, “Piscinas Municipais” in Ana Vaz Milheiro (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita, Público*, 2003-2004, s.p.

“Piscinas Municipais, Campo Maior”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentipunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 233-239

3.3.3

Mitos efémeros





02



01



03



04



05



06



07

Edifício de escritórios e comércio “Franjinhas”, Nuno Teotónio Pereira e João Braula Reis, 1965/69

Lisboa (1)

O “Franjinhas” não é um edifício pós-modernista. Mas é uma resposta à crítica de incomunicabilidade e hermetismo que a cultura arquitectónica dos anos 50/60 impõe à arquitectura moderna. À imagem da Torre Velasca (BBPR, 1954-1958), aqui a arquitectura ganha exuberância formal, capacidade comunicativa, mesmo se o tema é abstracto: um jogo de palas pré-fabricadas de betão que permite um ritmo e uma textura singulares, principalmente em contraste com a cidade “antiga” que o envolve. Mesmo se o Atelier Nuno Teotónio Pereira está ligado a temas arquitectónicas como a “habitação social”, Teotónio Pereira e João Braula Reis não se furtam ao desenho *comunicativo* de um edifício comercial de escritórios que criará grande controvérsia, à época. Fundamentalmente, o “Franjinhas” quer fugir da imagem, já na altura estereotipada, do edifício de escritórios neutral e anódino, em *pano de vidro*. A fachada do “Franjinhas” é por isso constituída por duas superfícies: um primeiro plano envidraçado e um segundo, em que as palas de betão permitem o controlo solar e climatérico e, do interior, o enquadramento da vista. Este edifício afirma que a arquitectura destinada



09



08



10



11



12

Edifício de escritórios e comércio “Franjinhas”, Nuno Teotónio Pereira e João Braula Reis, 1965/69

Lisboa (2)

ao uso comercial pode ser *particular* e criar um foco de qualificação da cidade; esse é o seu pós-modernismo genérico, *avant la lettre*. A componente escultórica das “franjas” e os pisos da galeria comercial aberta à rua expõem uma complexidade construtiva e também “decorativa” que reforça a ideia de uma “urbanidade democrática”, aberta ao utente da cidade. O “Franjinhas” não renega o desenvolvimentismo capitalista então em curso, mas coloca-o na perspectiva de uma arquitectura qualificada, civil e comunicativa.

Bibliografia:

Fernandes, José Manuel, “Dois arquitectos de Lisboa”, *Expresso Revista*, 20 Agosto 1983, pp. 21-23R

Milheiro, Ana, “Histórias de edificios invulgares”, *Sábado*, Fevereiro, 1992, pp. 21-27

Pereira, Nuno Teotónio, “Edifício comercial na Rua Braamcamp, Lisboa (*Franjinhas*)”, *Arquitectura*, nº113, Janeiro-Fevereiro 1970, pp. 8-14.

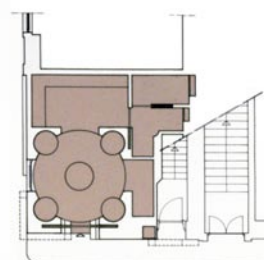
Pereira, Nuno Teotónio, “Edifício de Escritórios e Comércio «Franjinhas»”, *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e Cidadania*, Lisboa: CCB/Ordem dos Arquitectos, 2004, pp.208-213



13



14



15

Loja Valentim de Carvalho, Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira, 1966/69
Cascais (1)

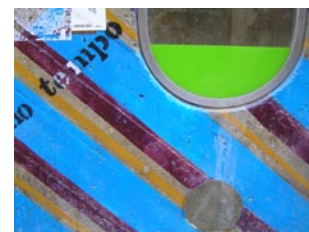
A Loja Valentim de Carvalho é uma intervenção num pequeno espaço que conforma uma fachada em gaveto. A intervenção plástica de Rolando Sá Nogueira, integrando a inscrição de palavras de um poema de Herberto Helder percorre continuamente o espaço interior e exterior do edifício.

Estamos no campo oposto da “organização do espaço” modernista. As cores intensas, os pictogramas, as palavras tipografadas continuamente concorrem para uma arquitectura “em estado de máquina quotidiana, rigorosa como entidade cívica e útil, e insólita pela desenvoltura activa e o lirismo libertário”, como escrevem Tomás Taveira, Rolando Sá Nogueira e Heberto Helder no texto que acompanha a publicação do projecto em 1969.

As fronteiras estão abertas. A aparência de *graffiti* do conjunto surge como expressão da “baixa cultura” irrompendo na “alta cultura” das referências clássica da “fachada barroca.” O *graffiti* poético remete para a lógica de “jornal de parede” circunstancial e efémero; a planta é desenhada tendo como referência S. Pedro de Roma.



17



16



18



19



20



21

Loja Valentim de Carvalho, Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira, 1966/69
Cascais (2)

A grafia *pop* da pintura de Sá Nogueira, suporta e mobiliza o edifício para essa lógica de “comunicação”. A variedade e intensidade cromática, a despersonalização e fragmentação dos motivos, acentuam uma certa impressão mecânica, tipográfica, panfletária.

A adaptação de “técnicas publicitárias” à poesia congestionada o sentido das palavras que deslizam nas várias direcções da parede. O projecto central é sair do constrangimento da “razão”: “a obra apresenta incidências de uma herança surrealista, pela inspiração libertária, certa confiança aleatória (...) e a abolição, no plano concreto, do maniqueísmo espiritual que concebe a vida como um divórcio entre o que é interior e o que é exterior, entre o inconsciente e o consciente, o sonho e a vigília.”

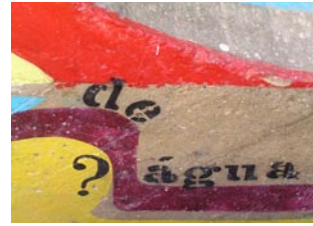
Podemos inscrever a arquitectura-sonho da Loja Valentim de Carvalho no plano de uma racionalidade *desobstruída*, híbrida e libertária: é um manifesto *sem manifesto*, sobre a impossibilidade de articulação de conteúdos, empenhada num contínuo fluxo de comunicação; formas, cores, palavras, arquitectura.



24



22



23



25



26



27

Loja Valentim de Carvalho, Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira, 1966/69
Cascais (3)

Bibliografia:

Figueira, Jorge, “Preencher o Vazio: Pós-modernismo e Arquitectura Portuguesa nas Décadas de 1950-1980”, in *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 1, Março 2006, pp. 180-200

Taveira, Tomás; Nogueira, Sá; Helder, Herberto, “A imagem e a memória”, in Fernandes, José Manuel (Comis.), *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.

Taveira, Tomás; Nogueira, Sá; Helder, Herberto, “A imagem e a memória”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, p. 72

Taveira, Tomás, “Valentim de Carvalho Record Shop”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp. 46-51



28



29



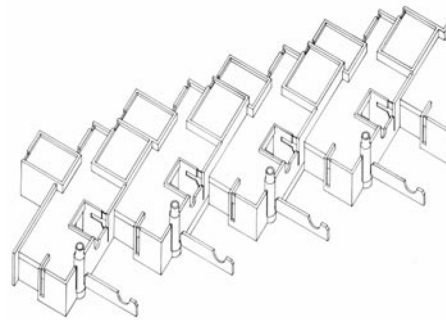
30



31



32



33

Hotel da Balaia (1965/70), Apartamentos (1968/70), Atelier Conceição Silva Albufeira(1)

Os Apartamentos da Balaia fazem parte do complexo do Hotel da Balaia, em Albufeira, um empreendimento turístico desenvolvido pelo Atelier Conceição Silva. O Hotel da Balaia interpreta e capta bem a evolução da indústria do turismo e o desenvolvimento económico que caracteriza os anos 60, em Portugal.

O que nos interessa particularmente é o modo como o corpo de Apartamentos acrescenta já elementos de caracterização *pop* a uma arquitectura de outro modo banal.

O desenho dos volumes dos Apartamentos remete para a estratégia da Loja Valentim de Carvalho, em Cascais, embora sem a arte, nem a poesia; a estilização geométrica no recorte curvo dos muros é da mesma família formal.

Mas aquilo que é marcante no edifício é a existência de um elemento vertical, uma dissonância formal na necessária repetição dos módulos habitacionais. Trata-se de uma espécie de chaminé, ou de uma marcação fálica, de qualquer modo remetendo para o tema da *ampliação* como dispositivo *pop*. Estes elementos verticais quebram a volumetria cúbica e mod-



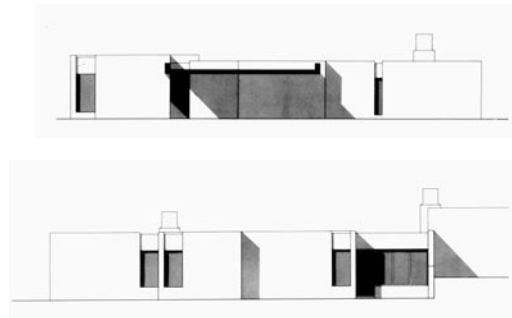
34



35



36



37

Hotel da Balaia (1965/70), Apartamentos (1968/70), Atelier Conceição Silva
Albufeira(2)

erna dos apartamentos, ou, se fosse o caso, o esquematismo da “caixa de vidro” e expressam uma diferença formal que no futuro ganhará outras proporções e modelos. As fotografias da época remetem para um clima distendido e *pop*, onde premonitoriamente a arquitectura é figura e não fundo.

Bibliografia

“1966 Apartamentos da Balaia, Albufeira”, Silva, João Pedro Conceição; Silva, Francisco Manuel Conceição (org. e coord.), Francisco da Conceição Silva Arquitecto, Lisboa: [Sociedade Nacional das Belas Artes, 1987], pp.83-84

Taveira, Tomás, “Hotel da Balaia. Atelier Conceição Silva – Maurício Vasconcelos”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp.52-65

Taveira, Tomás, “Hotel Balaia”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp.28-39

Taveira, Tomás, “Balaia Bugalows”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp. 40-45



38



39



40



41



42



43

Complexo Turístico Torralta, Atelier Conceição Silva, 1970/74 Tróia (1)

O empreendimento turístico da Torralta, em Tróia, é um acontecimento singular na história da arquitectura e da cidade da segunda metade do século XX português. Das primeiras lojas que projecta em 1954 e 1955 até a este projecto, que será interrompido com a Revolução de 1974, o Atelier Conceição Silva mostra uma disponibilidade interdisciplinar, é formalmente permeável, e adapta-se bem às tentativas que o regime ensaia de desenvolvimento económico do país através do turismo.

Segundo escreve Inês Leite, “no plano de Tróia são retomados conceitos como centro cívico, coração do centro urbano, interpenetração de funções.” Talvez mais importante, o empreendimento “assume a ideia de uma nova civilização da imagem, na qual a arquitectura participa com a sua capacidade de comunicação.”

O que interessante no empreendimento turístico da Torralta, é de facto este papel potenciador da arquitectura, que liga o desenho das Piscinas da Galé, passando pelos murais desenhados por Rolando Sá Nogueira, até à maquete do autocarro.



44



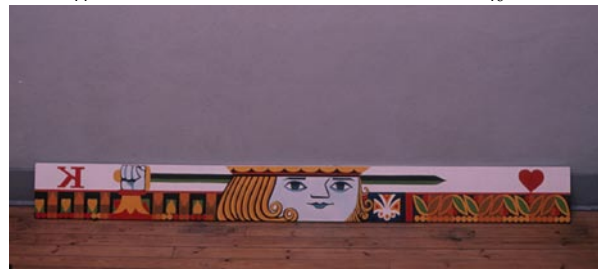
45



46



47



48

Complexo Turístico Torralta (Piscina da Galé), Atelier Conceição Silva, 1970/74
Tróia (2)

Como um micro-cosmos intersectando a “cultura erudita” em direcção ao “comércio”, o projecto de Tróia usa o turismo para aprofundar uma abordagem mediadora da arquitectura. Onde a ideia genérica de *qualidade* se sobrepõe à ordem do *político*; onde se aceitam os regimes para se poder promover o *bem-estar*.

Bibliografia:

Barata, Paulo Martins, “Conceição Silva, Poética sem retórica”, *Prototipo*, “Asymptote – Conceição Silva”, nº4, Novembro 2000, Ano II, pp. 39-69

Leite, Inês, “Atelier Conceição Silva: Território e Turismo”, *JA – Jornal Arquitectos*, n.227, Abril-Junho, 2007, pp. 26-31 [pp. 30-31]

“Península de Tróia, Ponta de Adoxe, Torralta, 1970 a 1974”, Silva, João Pedro Conceição; Silva, Francisco Manuel Conceição (org. e coord.), Francisco da Conceição Silva Arquitecto, Lisboa: [Sociedade Nacional das Belas Artes, 1987], pp. 143-166



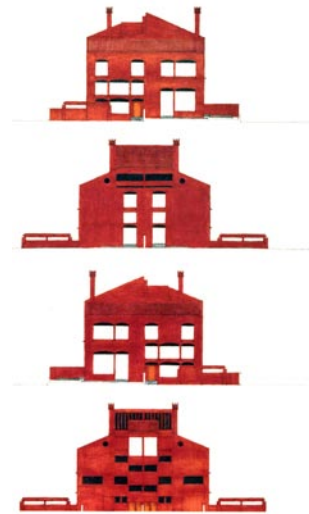
50



49



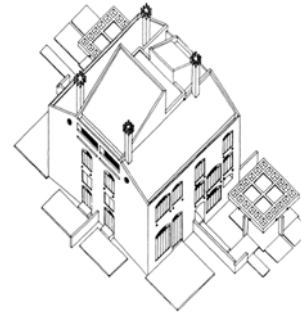
51



53



52



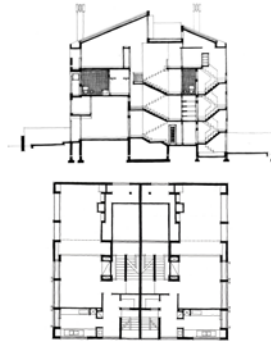
54

Casa Vermelha, Pancho Guedes, 1968/69
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (1)

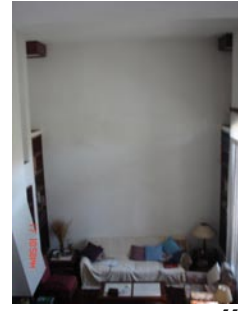
A Casa Vermelha – na verdade, duas casas geminadas – traduz a manutenção da experiência moderna nas salas em pé-direito duplo, e na modulação que as regula, por referência a Le Corbusier mas investe no vocabulário clássico, “à romana”, como é patente nos “arcos achatados” das janelas. Nesta obra, Pancho Guedes revive a tradição moderna para o interior do edifício, enquanto a sua formalização exterior remete para o modelo doméstico da casa, com chaminés agigantadas, marcação tradicional dos vãos e coberturas inclinadas. A Casa Vermelha tem já inscrita as mudanças na cultura arquitectónica que chegam da América. E se a presença de Louis Kahn nas obras de Pancho era já notória, a Casa Vermelha segue o exemplo de uma “arquitectura complexa e contraditória”, à maneira de Robert Venturi. De facto, entre a Casa SIM (YesHouse, 1962) e a Casa Vermelha, Pancho descreve um dos arcos fundamentais da cultura arquitectónica dos anos 60. A primeira é descrita, com recurso a Louis Kahn – “os edifícios seriam daí por diante o que (...) quisessem ser” –, e a segunda é descrita, em termos *venturianos*, como “demasiado grande e demasiado pequena”. A Casa Vermelha ficou branca quando passou a ser a embaixada na Coreia do Norte e permanece assim.



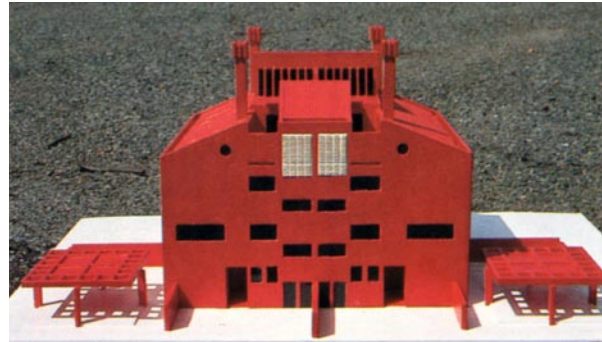
56



57



55



58

Casa Vermelha, Pancho Guedes, 1968/69
 Lourenço Marques (Maputo), Moçambique (2)

Bibliografia:

Figueira, Jorge, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”, Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, pp. 99-109

Guedes, Amâncio, “A minha Maneira Arqueada e um pedaço à Romana”, in Fernandes, José Manuel (Comis.), *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.

Guedes, Pancho, “A Casa Vermelha – A minha Maneira Arqueada e um pedaço à Romana” in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 140-141

Santiago, Miguel, “Livro 19 – A minha maneira arqueada e um pedaço à romana”, *Metamorfoses Espaciais, Pancho Guedes*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pp. 78-79

“Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, *Arquitectura Portuguesa*, 2, Julho/Agosto 1985



60



59



61



62



63

Conjunto Habitacional em Caxinas, Álvaro Siza, 1970/72 Vila do Conde (1)

Caxinas é um projecto seguramente mais notório por aquilo que propôs e significou na percurso de Álvaro Siza do que por aquilo que foi construído.

Miticamente é resultado do encontro de Siza com as propostas de *Complexidade e Contradição na Arquitectura* de Robert Venturi, no que isso significa de encontro entre uma visão americana, e um projecto muito marcado pela vanguarda, seja a centro-europeia dos anos 20/30, seja a italiana e inglesa dos anos 50/60. Um processo que como foi notado por Domingos Tavares “desorientou os amigos”.

Em Caxinas, a linguagem racionalista dos edifícios realizados convive com uma metodologia que pressupunha a manutenção de edifícios existentes e o desenho local de novos, em *collage* indeterminada.

O projecto construía nas duas extremidades do lote, criando algumas regras para o seu preenchimento interior; pressupunha também a manutenção de algumas estruturas existentes.



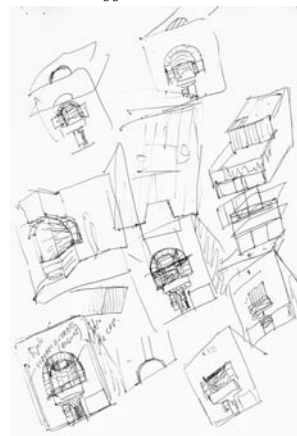
65



66



64



67

Conjunto Habitacional em Caxinas, Álvaro Siza, 1970/72 Vila do Conde (3)

Como afirma Siza: “Até 1970, trabalhava de dentro para fora nos projectos pequenos. Não me parecia que o interior fosse estético. Trabalhava nos subúrbios em sítios que dificilmente eram bonitos. Fechava-me nos limites do projecto e seguia a ideia de Adolf Loos de trabalhar do interior para fora. Ocorreu-me que recusar o exterior era alienante e significa fechar os olhos ao que se passava cá fora. Aprendi muito ao tentar agarrar o contexto de um projecto, especialmente em Caxinas. Pensei sempre que era inacessível, que esse diálogo era impossível. Aprendi que o exterior, bonito ou não, pobre ou não, pertence ao sítio e que deve ser estabelecida uma relação com este, a todo o custo. (...) Foi o livro de Venturi que me fez pensar que um projecto deve desenvolver as suas contradições. Os problemas não devem ser reconciliados mas resolvidos.”

Ironicamente, apesar desta disponibilidade *venturiana* e evolução de perspectiva, as imagens de Caxinas logo no início da construção – que não seguiria o procedimento proposto por Siza – mostram as casas nas extremidades do terreno como severamente racionalistas.



69



68



70



71



72

Conjunto Habitacional em Caxinas, Álvaro Siza, 1970/72
Vila do Conde (2)

Bibliografia:

Bohigas, Oriol , “Alvaro Siza Vieira”, in Álvaro Siza, *Álvaro Siza, Profissão poética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988], pp.182-185

“Ensemble d’Habitation – Caxinas, Vila do Conde, 1970/72”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Portugal, 185, Mai/Juin 1976, pp. 52-53

Gregotti, Vittorio, “Arquitecture recenti di Alvaro Siza”, in Álvaro Siza, *Op. Cit.*, pp.186-188 [“Arquitecture ricenti di Alvaro Siza”, *Controspazio*, 9 Setembro 1972]

Huet, Bernard, “Alvaro Siza, Arquitecto 1954-1979, Pavilhão de Arte Contemporânea de Milão, 1979”, in Álvaro Siza, *Idem*, pp.176-181 [*Controspazio*, 9, Setembro 1972]

Siza, Álvaro “Interview” [Extract from an interview with Alvaro Siza], *L’Architecture Aujourd’hui*, n.211, Octobre1980, p. LIII [esta parte da entrevista foi só publicada no *English Summary* da revista].



74



73



75



76

Cooperativa Domus, Álvaro Siza, 1972/73 Porto (1)

Este edifício é um caso particular na obra de Álvaro Siza já que se refere explicitamente à teoria que Robert Venturi expressa em *Learning from Las Vegas*, “duck” vs “decorated shed”: “o *duck* é o edifício especial que é um símbolo; o *decorated shed* é o abrigo convencional onde se *aplicam* símbolos.”

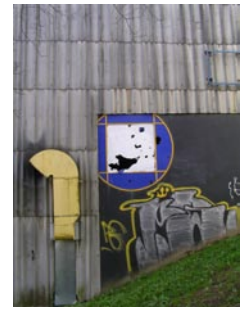
É o livro de Venturi de 1966, *Contradição e Complexidade na Arquitectura* que influencia centralmente a obra de Siza: a descrição de uma disponibilidade formal face ao contingente; a mecânica de apropriação de temas de edifícios fetiche; a solução complexa como resposta às solicitações do programa.

Mas neste edifício estamos perante uma experiência literalmente *venturiana*, já que o redesenho de Siza desta estrutura existente, segue as premissas do “decorated shed”.

A “Cooperativa Domus” é, de facto, um “barraco decorado”, revestido com placas onduladas de fibrocimento que sublinham o carácter utilitário do edifício, aonde irrompe um longo plano inclinado onde originalmente constava o *lettering* do supermercado.



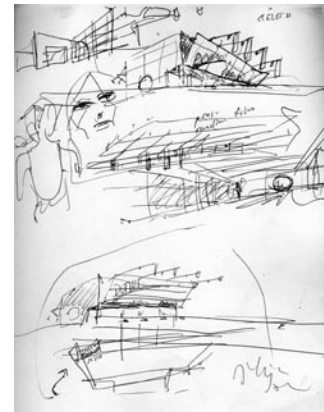
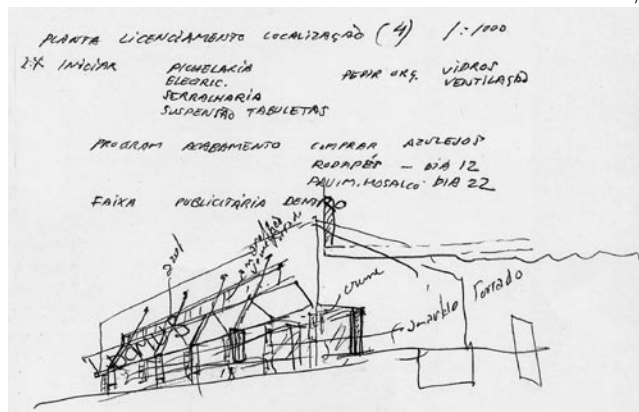
79



77



78



80

Cooperativa Domus, Álvaro Siza, 1972/73

Porto (1)

Este projecto concorre explicitamente com o pressuposto *venturiano* de que “Main Street is almost all right”, isto é, que aos arquitectos cabe o papel de executar apenas o “quase” que coloca a rua ou o edifício “bem”. O projecto da “Cooperativa Domus” concentra-se no revestimento exterior do volume – sem negar a sua “banalidade” – e investe na grafia do plano longo que sustenta a afirmação comercial do edifício.

Bibliografia:

“Coopérative Domus, Bairro da Pasteleira, Porto, 1972”, *AA – L’Architecture d’Aujourd’hui*, Álvaro Siza, projets et réalisations, 1970-1980, 211, Octobre 1980, pp. 28-29

Figueira, Jorge, “Preencher o Vazio: Pós-modernismo e Arquitectura Portuguesa nas Décadas de 1950-1980”, in *Murphy – Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, 1, Março 2006, pp. 180-200

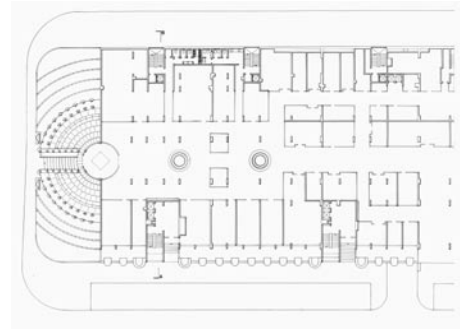
“Supermercato Unicoope Domus, Porto, Portogallo, 1972”, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, tutte le opere*. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999, p. 138



82



81



83



84



85

Complexo das Oeiras, Tomás Taveira, 1972/80
Lisboa (1)

O Conjunto das Oeiras funciona como uma síntese do trabalho de Tomás Taveira até então. Aquilo que é experimentado por Taveira no Atelier Conceição Silva, das referências à obra de James Stirling à experiência pop da Loja Valentim de Carvalho é aqui construído numa escala urbana, com complexidade e grande efeito decorativo.

A explosão populista de uma arquitectura que quer *animar a cidade*, que quer criar *uma cidade imaginária* que será nos anos 80 o centro do discurso pós-modernista que Taveira assume, está já aqui esboçada.

É ainda patente nesta obra, aquilo que é uma das características da abordagem de Taveira no contexto da nossa produção arquitectónica: a citação explícita e manipulação de imagens da arquitectura internacional, com à-vontade e em escala urbana.

O Centro Comercial, nomeadamente a entrada principal, tem já referências explícitas à *linguagem pós-moderna*, cruzando o uso do néon com referências gráficas de origem clássica como as colunas e os frontões.



87



86



88



89



90

Complexo das Olaias, Tomás Taveira, 1972/80
Lisboa (2)

De facto, um pórtico neoclássico, estilizado e colorido envia-nos para o lugar comum de “Las Vegas”, enquanto cruzamento féérico e Camp de referências do léxico histórico de Hollywood.

As lojas correspondentes só seriam desenhadas nas Amoreiras.

Bibliografia:

“Olaias, Complexo Habitacional, de escritórios e comercial, Lisboa, 1978”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p. 68

Taveira, Tomás, “Olaias Complex”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp. 88-109



92



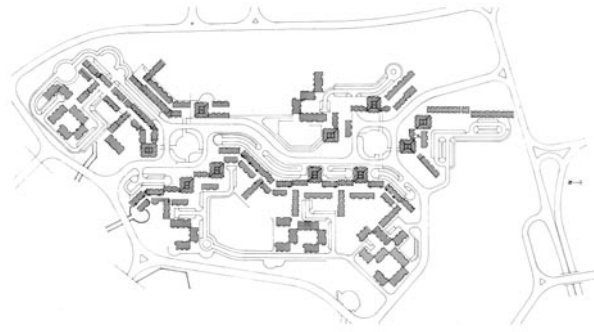
91



93



94



95

Habitaco Social em Chelas, Tomás Taveira, 1975/85 Lisboa (1)

O conjunto de habitao social de Chelas, na zona J,  um complexo de edifícios, em tipologias diferenciadas, torres e bandas, que pronunciam ligeiras *descontinuidades* mais do que fixam lugares tradicionais. No entanto, na apresentao desta obra no livro da Academy Editions dedicado a Tomás Taveira, refere-se que um “compromisso entre a arquitectura muçulmana e as influências modernas dão-lhe um carácter Neo-Realista.” Num artigo no *Expresso*, Taveira fala aliás de alteraes que melhoraram o esquema urbano previsto, criando uma “*rua* interior reminiscência das *vielas*, essas ruas estreitas e contidas da civilizao muçulmana.” De facto, o eventual historicismo de Chelas está muito mitigado pela presença moderna das torres, pela caracterizao modular das bandas, e por uma linguagem ainda essencialmente racionalista.  aliás a presença dos “culos” em módulos salientes, jogando entre si em aparente irracionalidade, que traduz o carácter mais marcante desta obra. O recurso ao “culo”  atribuído por Taveira  influência de Cassiano Branco e  um dispositivo usado noutras obras. A lógica “metabolista” de adio, acumulao, de uma arquitectuar



97



96



98



99

Habitacão Social em Chelas, Tomás Taveira, 1975/85 Lisboa (2)

como “organismo vivo” caracteriza centralmente a arquitectura do conjunto de Chelas. Que este mecanismo cumulativo se cruze com imagens da arquitectura africana e árabe é talvez mais coincidência do que antevisão pós-modernista de inclinação neo-vernacular.

Bibliografia:

Almeida, Rogério Vieira [RVA], “Conjunto habitacional, Zona J”, Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried (org.), *Portugal – Arquitectura do Século XX*. Frankfurt: Deutsches Architektur-Museum, Prestel, 1997, p. 261

Fernandes, José Manuel, “Dois arquitectos de Lisboa”, *Expresso Revista*, 20 Agosto 1983, pp. 24-25R

Taveira, Tomás, “Chelas Social Housing Complex”, in *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp. 66-77

Taveira, Tomás, “Chelas Social Housing Complex, Lisbon”, in *Tomás Taveira* / [ed. lit.] Maggie Toy. - London: Academy Editions, 1994 (*Architectural Monographs*; nº37), pp. 24-27

“Tomás Taveira, Ensemble de logements, Lisbonne-Chelas, 1971-1975”, in Nuno Portas; Manuel Mendes, *Portugal Architecture 1965-1990*, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991], p. 74



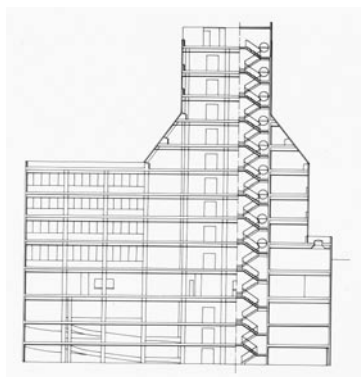
101



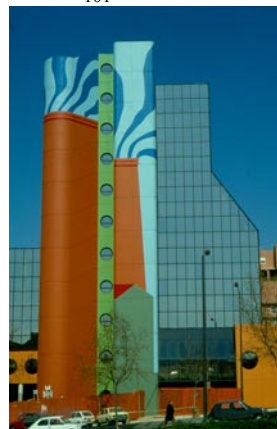
100



102



103



104

Edifício na Av. D. João XXI, Tomás Taveira, 1978
Lisboa (1)

O Edifício na Avenida D. João XXI fazia parte de um plano geral para a reconversão da área do qual só este edifício de escritórios foi construído.

Nesta obra estão presentes temas fetiche de Tomás Taveira, cruzando elementos do Complexo das Olaias – o corpo de vidro, a pintura na empena –, com temas do conjunto habitacional de Chelas, nomeadamente a linguagem “metabolista”, isto é, aditiva e celular, do edifício de habitação.

O corpo em *plano de vidro* que é recortado com ângulos decorre da obra de James Stirling, e é também recorrente na obra de Taveira.

Particular neste edifício é a afirmação pop da pintura das chaminés na empena, em analogia com elementos preexistentes da antiga área industrial.

Remete para uma ideia singular, na arquitectura portuguesa, de uma arqueologia *pop*; e em confronto com a linguagem *tardo-moderna* do *plano de vidro* volumétrico cria um efeito óptico que faz da pintura das chaminés a presença mais real – ou surreal – do edifício.



107



105



106



108



109



110

Edifício na Av. D. João XXI, Tomás Taveira, 1978
Lisboa (2)

Bibliografia:

Taveira, Tomás, "National Tax Building", *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin's Press, 1990, pp. 78-87



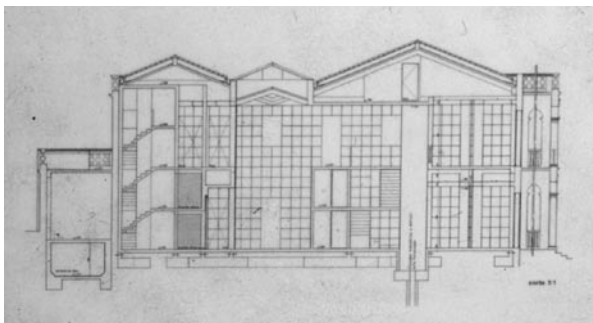
113



111



112



114



115

Arquivo Histórico, Manuel Vicente, 1983/88
Macau (1)

Trata-se de uma intervenção num edifício de valor patrimonial em Macau. Seguindo a lógica de outros projectos seus, Manuel Vicente recorre a uma grelha geométrica que funciona como uma “segunda pele” cobrindo o interior do edifício. Neste espaço, complexo e labiríntico, acedemos a um “mundo novo”, misterioso e denso pela repetição de planos, geometrização de todos os elementos, e uso de uma iluminação feérica. É um mundo “artificial”, em que cada momento é desenhado, em que o mobiliário nos interpela e prolonga um espaço saturado. A decoração não se distingue da arquitectura, como num *décor* de um filme; é a mesma realidade “artificial”. A métrica reticulada da grelha é um guião que determina o desenho dos todos os elementos. A geometria não é um fundo – como os *traçados reguladores* na arquitectura moderna – mas a própria *figura*.

O centro do edifício é um espaço de pé direito duplo, com iluminação zenital conseguida através de um lanternim, que cria uma ordem *vertical* numa sucessão de compartimentos cujo limite é impreciso e se joga numa continuidade labiríntica. A entropia deste espaço contrasta



117



116



1. Um wit no futuro? 1. Um wit no futuro? Um wit no futuro?

28.07.88

118



119



120



121

Arquivo Histórico, Manuel Vicente, 1983/88 Macau (2)

com a lógica de *open space*, clareza e transparência que a arquitectura moderna elegeu como centrais no seu vocabulário. A desorientação provoca um *suspense*. A opacidade, vibração de luz, e cor avermelhada do Arquivo Histórico remete para uma *ficção*; alguma coisa está a acontecer aqui, mesmo perante o silêncio dos utentes.

Bibliografia

Almeida, Pedro Vieira de, "Uma história do futuro", *Colóquio Artes*, n° 89, 2ª Série/33º Ano, Junho 1991, pp. 14-19

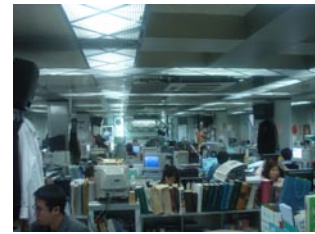
"Historical Archives 1988" In Lye, Eric K C, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*, Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp.96-105

Vicente, Manuel, "Arquivo Histórico de Macau.", ...*Prender todo o tempo ocupando o espaço*, EMI, Valentim de Carvalho, Outubro 1989, s.p.

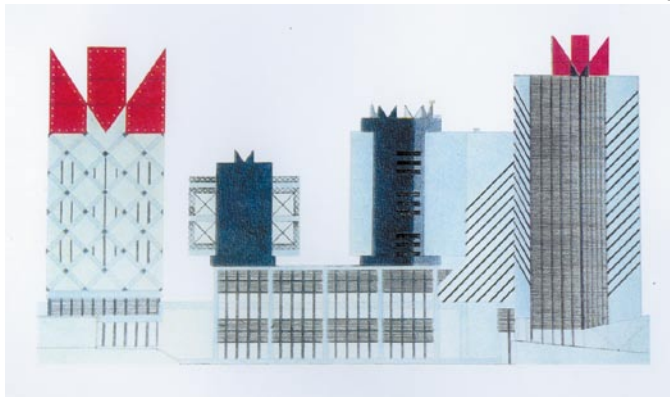
Vicente, Manuel, "Arquivo Histórico de Macau / Manuel Vicente, Ana Fonseca", *Architecture d'aujourd'hui*, n° 269, Paris: Jun. 1990, p.91



123



122



124



125

Teledifusão de Macau TDM, Manuel Vicente, 1985/88
Macau (1)

Este projecto em Macau para a televisão portuguesa atravessou três fases ainda antes da passagem do território à plena administração chinesa: 1964, 1983 e 1986. Interessa-nos particularmente a última etapa que corresponde à construção da torre administrativa. Os restantes blocos incluem os estúdios e várias estruturas de ampliação. Mais uma vez, Manuel Vicente usa um sistema geométrico que repete e que lhe permite modelar o espaço interior, desenhar as fachadas e criar mecanismos de suporte de equipamentos como as máquinas de ar condicionado. O tema central do edifício é a sala *penthouse* que toma a forma do logotipo da instituição, desenhado também por Manuel Vicente. Com este dispositivo, radicaliza a criação de um espaço *artificial*, isto é, sem limites convencionais ou “naturais” que persegue ao longo da sua obra. Não é uma abóbada, um lanternim ou um frontão que remata e desenha o topo do edifício mas um elemento gráfico, uma *letra*. Ou seja, é um motivo pop – um sinal gráfico ampliado –, que desenha o marcante *skyline* do edifício. Os desenhos do projecto são igualmente muito *gráficos*, cruzando texturas, retículas e diagonais prolongadas, no caso das



127



126



128



129



130

Teledifusão de Macau TDM, Manuel Vicente, 1985/88
Macau (2)

caixas de escadas. A linguagem do espaço interior remete para a da intervenção no Arquivo Histórico: planos geométricos, opacos ou luminosos criam um padrão saturado que percorre todas as áreas do edifício, organizam e encenam o espaço. Uma redundância *venturiana* está presente na marcação das portas com um pórtico luminoso. Sendo um edifício ligado à televisão, o próprio espaço de trabalho surge como um cenário de uma hipotética transmissão televisiva.

Bibliografia:

Vicente, Manuel, "Manuel Vicente, Emissora Rádio Macau/Televisão de Macau, 1964/1988", *Architècti*, nº4, Abril, 1990, pp. 65-96

Vicente, Manuel, "T.D.M.", ...*Prender todo o tempo ocupando o espaço*, EMI, Valentim de Carvalho, Outubro 1989, s.p.

"Teledifusão de Macau, 1964-1986" In Lye, Eric K C, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*, Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp. 46-57



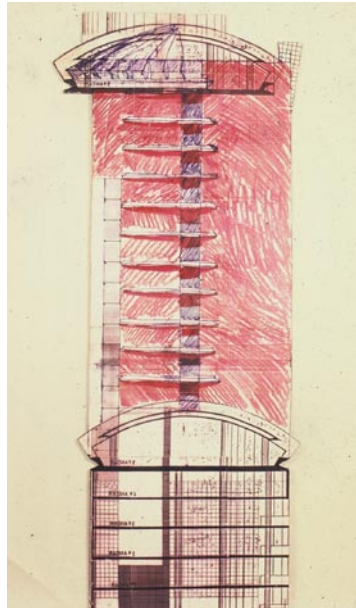
132



131



133



134

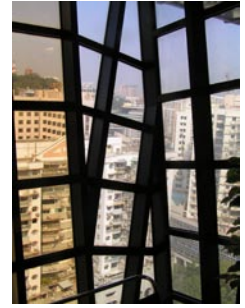
WTC, Manuel Vicente, 1985/88
Macau (1)

Tal como ocorre no edifício administrativo e redacção da TDM, no World Trade Center (WTC), o *lettering* não é uma adição publicitária, mas constrói a própria arquitectura do edifício. Não se trata do *decorated shed* venturiano, já que o grafismo toma o corpo da arquitectura, não é adicionado como decoração. Em qualquer dos casos, este é um edifício em que os motivos gráficos estão no lugar de objecto clássicos enquanto “arquitectura falante”.

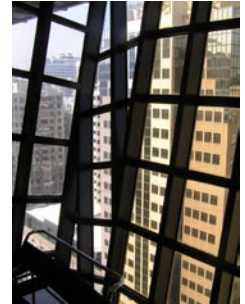
A complexidade geométrica do WTC supera a sua lógica estrutural. Por exemplo: no primeiro piso estão construídos pilares estruturalmente dispensáveis. A ordem geométrica sobrepe-se à ordem estrutural na criação de um espaço denso e climático. O jogo de intersecções de linhas, planos e materiais, alguma voluntária desconexão entre as partes, remetem já para os temas da arquitectura *desconstrutivista* que Manuel Vicente retomará no Quartel dos Bombeiros da Areia Preta. No WTC, a sobreposição de *layers*, também no plano vertical, remete para uma construção instável, um conjunto em desagregação. As narrativas pós-modernistas de Manuel Vicente, embora “afirmativas” foram sempre contaminadas com um



137



135



136



138



139

WTC, Manuel Vicente, 1985/88
Macau (2)

certo *suspense*, nunca foram nostálgicas ou neo-vernaculares; pelo contrário sempre pres-supuseram um futuro intrigante. No WTC, como no Quartel de Bombeiros, a narrativa surge mais negativa: a fractura dos panos de vidro que formam as letras do edifício parece espelhar a precariedade de um mundo em suspensão e dúvida. No WTC coexiste uma estratégia pop de comunicação afirmativa, cruzada com uma narrativa *desconstrutivista* de alguma desolação. Não é, portanto, uma torre modernista.

Bibliografia:

Vicente, Manuel “W.T.C.”...*Prender todo o tempo ocupando o espaço*, EMI, Valentim de Carvalho, Outubro 1989, s.p.

Vicente, Manuel, “World Trade Center” [Macau] *Jornal Arquitectos*, nº 162, Ago. 1996, pp. 29-31

Vicente, Manuel, “World Trade Center em Macau / Manuel Vicente”, *Jornal Arquitectos*, nº 165, Nov. 1996

“World Trade Center, 1995” in Lye, Eric K C, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*, Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp. 126-135



142



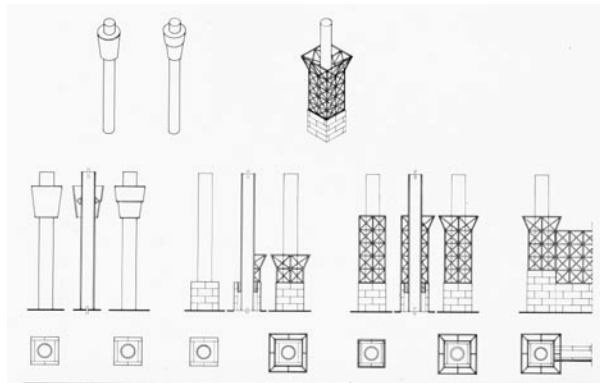
140



141



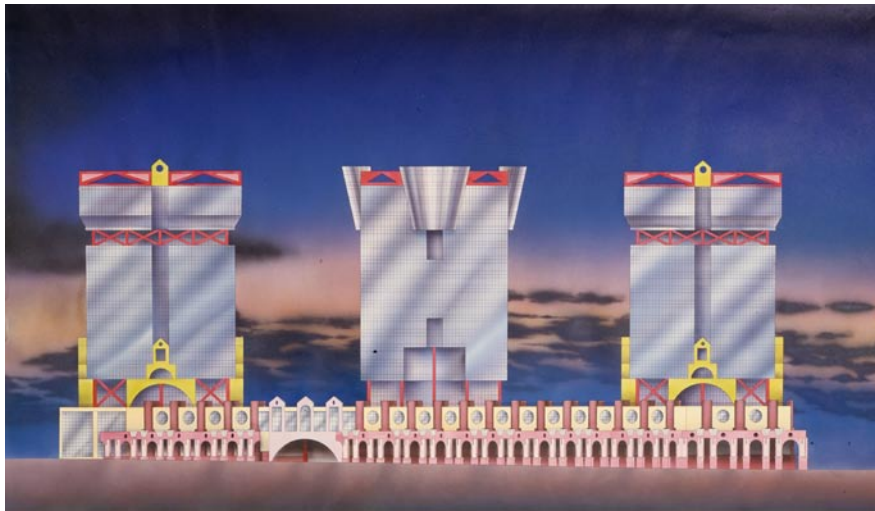
143



144

Complexo das Amoreiras, Tomás Taveira, 1980/96
Lisboa (1)

O conjunto das Amoreiras reúne escritórios, habitação e um centro comercial. No programa, na forma e no detalhe corporiza uma ideia de *luxo*, de consumo, de culto do corpo e até de *exibicionismo* a que a sociedade portuguesa aspira no contexto pós-revolucionário. O modelo do centro comercial, até então, um espaço enclausurado e sombrio ganha aqui uma ressonância *glam*, um *look* brilhante, e uma espacialidade onde a cor é protagonista. A partir das Amoreiras, os centros comerciais passaram a ter em conta a iluminação natural, a tirar partido da cor e de superfícies texturadas: a entender a decoração como elemento de “sedução” arquitectónica; mais perenemente, a privilegiar as qualidades do espaço de circulação e passeio. As Amoreiras traduzem um pós-modernismo “oficial”, cruzando o modelo americano de Michael Graves, com a incursão de referências a Ricardo Bofill. A polémica que suscitou foi centrada na alteração que introduziu no *skyline* de Lisboa. Nessa controvérsia, a sua visibilidade sobrepunha-se à sua *visualidade*, que é o facto mais relevante para a cultura arquitectónica. A uma plataforma com torres – um modelo moderno – são adicionadas elementos da iconografia clássica, num manuseamento lúdico que pretende quebrar a “neutralidade”



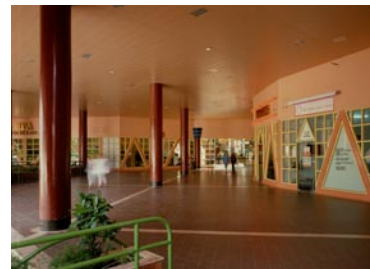
146



145



147



148

Complexo das Amoreiras, Tomás Taveira, 1980/96
Lisboa (2)

da parede *cortina de vidro* que se mantém como referente principal. A escala ampliada e a vibração das cores remete para um dispositivo pop; o esquematismo formal para a banda desenhada. Antes da era dos *renders*, os desenhos que antecipam as Amoreiras fazem um *marketing* particular já que a sua expressão está inscrita na própria lógica da linguagem arquitectónica do edifício.

Bibliografia:

“Amoreiras – Complexo Habitacional, de escritórios e comercial, Lisboa, 1980”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.66

Gomes, Paulo Varela, “O efeito Amoreiras”, *Expresso, Revista*, 31 Dezembro 1987

Fernandes, José Manuel, “O ‘Triângulo das Amoreiras’”, *Arquitectura Portuguesa*, 4, 1985, pp. 31-34

Taveira, Tomás, “Amoreiras Tower Complex”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp.136-161

Taveira, Tomás, “Amoreiras Tower Complex, Lisbon”, *Tomás Taveira* / [ed. lit.] Maggie Toy. - London: Academy Editions, 1994 (*Architectural Monographs*; nº37), pp.36-47



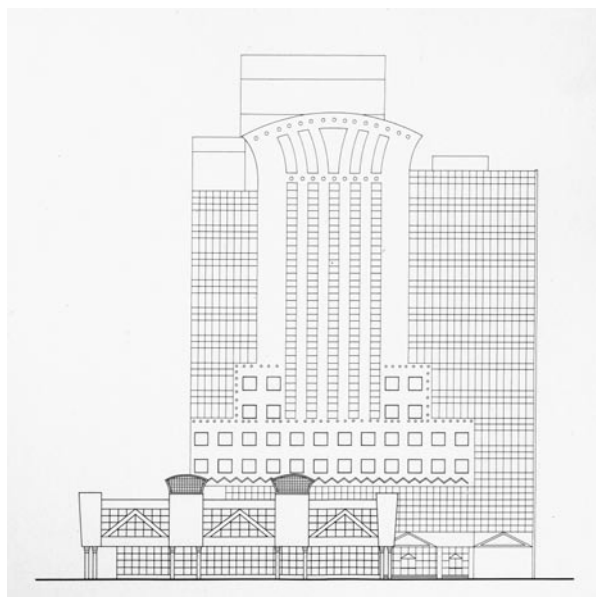
150



151



149



152

Edifício BNU, Tomás Taveira, 1983/89
Lisboa (1)

Este edifício de programa administrativo – desenhado para sede do Banco Português Ultramarino – representa um aprofundamento dos temas do pós-modernismo em relação à experiência das Amoreiras, que reflecte o trabalho de Tomás Taveira no decorrer dos anos 80. Onde nas Amoreiras se trata essencialmente de uma adição de elementos face a uma estrutura moderna ainda dominante, o BNU tenta uma *camuflagem* com temas agigantados e sobrepostos. Por outro lado, não se trata somente de um uso de elementos clássicos mas de figurações que remetem para os objectos de *design* de Tomás Taveira, que a exposição *New Transfiguration*, na Galeria Cómicos, em 1985, tornou públicos. No BNU, existia já um projecto anterior que definia a volumetria do edifício. Taveira utiliza o tema da “guitarra portuguesa”, cuja forma é ampliada e repercutida, de modo a reformular o volume do edifício e a dar-lhe um apelo comunicante. A composição segue uma gramática *free-style*, como é advogado por Taveira, de acordo com Charles Jencks, combinando livremente elementos estilísticos que decorrem de uma coreografia da arquitectura clássica e moderna. Por exemplo, as curvas da “guitarra” evocam graficamente as “curvas” da arquitectura bar-



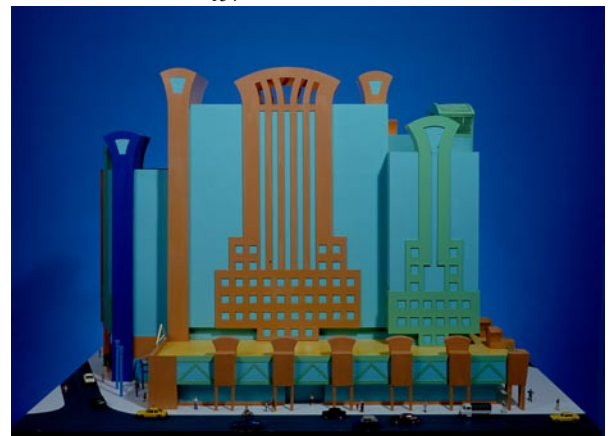
155



153



154



156

Edifício BNU, Tomás Taveira, 1983/89 Lisboa (2)

roca; as cordas são elementos verticais da gramática moderna. A “guitarra portuguesa” surge assim à escala da cidade, num ambicioso gesto de ampliação pop, com tonalidades de cor que as maquetes do edifício mostram mais expressivamente do que o resultado construído. A estrutura convencional do edifício é transfigurada ou metamorfoseada no sentido de uma *arquitectura falante*. A arquitectura pós-modernista em Portugal, na sua abordagem mais próxima de um novo *estilo internacional*, mas seguindo a assinatura de Tomás Taveira, tem aqui a sua formulação mais conseguida.

Bibliografia:

“Sede do banco Nacional ultramarino, Lisboa, 1983”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.69

Taveira, Tomás, “BNU Building”, *Architectural Works and Designs*, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1990, pp. 174-187

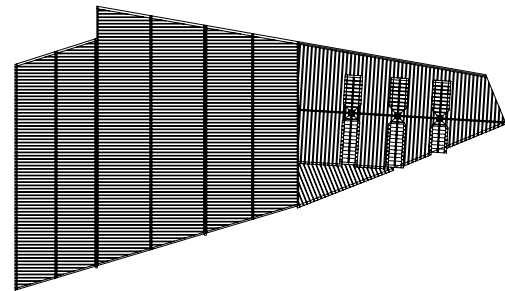
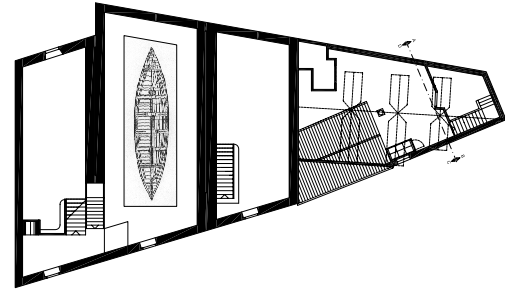
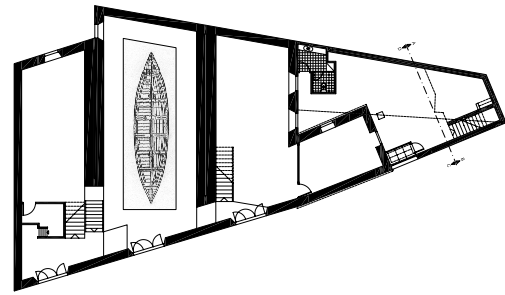
Taveira, Tomás, “BNU Building, Lisboa”, *Tomás Taveira* / [ed. lit.] Maggie Toy. - London: Academy Editions, 1994 (*Architectural Monographs*; nº37), pp. 48-55



157



158



159

Museu dos Baleeiros, Paulo Gouveia, 1986/89
Lages, Ilha do Pico, (1)

No Museu do Baleeiros, Paulo Gouveia mostra, singularmente no contexto português, uma faceta neo-vernacular de inspiração *venturiana*. Isto é, em registo inspirado, não seca nem reduz a noção de um investimento na arquitectura popular açoriana e, em particular, na arquitectura dos baleeiros de que fez um estudo. Pelo contrário, abre o campo para num modo complexo e contraditório reconstruir formas vernaculares, que ganha aqui uma forma encantatória, sublinhada pelo uso da cor, e pela incongruência e deslize dos vãos. Nesse sentido, Paulo Gouveia demonstra um uso recreativo do modelo vernacular, confundido as expectativas entre o que é novo, ou de raiz, e aquilo que preexiste, “num encadeamento verosímil de imagens que acentuam a localidade da sua arquitectura” como escreve Ana Vaz Milheiro. O facto do Museu do Baleeiros ser reflexo da experiência construtivas de americanos que exploravam a caça do cachalote, na Ilha do Pico – cujas origens, aliás, Paulo Gouveia vai procurar na América – de algum modo explica a beleza e a complexidade da localidade aqui expressa.



160



161



162



163

Museu dos Baleeiros, Paulo Gouveia, 1986/89
Lages, Ilha do Pico, (2)

Bibliografia:

Fernandes, José Manuel, “Coisas das ilhas... a propósito de duas obras recentes de arquitectura construídas no arquipélago dos Açores”, *JA – Jornal Arquitectos, Antologia 1981-2004*, nº218-219, Janeiro-Junho 2005, pp. 136-138 [*JA-Jornal Arquitectos*, 107, Janeiro 1992, pp.12-13]

Gomes, Paulo Varela, “Cuestiones de lenguaje, arquitectos y obras recientes en Portugal”, *AV – Monografías de Arquitectura y Vivienda*, “Portugueses”, 47, 1994, pp. 14-25 [p. 25]

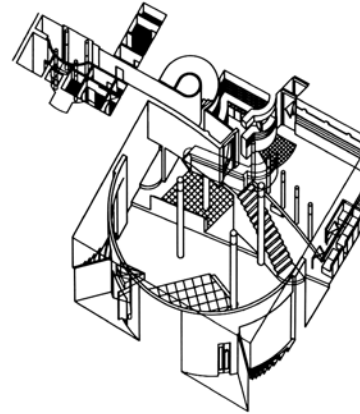
Milheiro, Ana Vaz, “Museu dos Baleeiros” in *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.



165



164



166



167



168

Bar Favorita, António Belém Lima, 1982/84
Vila Real (1)

Na *bar-danças* “Favorita”, o espaço nocturno é ocasião para encenar as *complexidades da vida*. A arquitectura é aqui entendida como uma estratégia para possibilitar o *romance*. Cada parte da “Favorita” é pensada em termos de uma narrativa: a entrada é um corredor estreito, à cota alta, que prepara o *suspense*; o acesso ao salão é feito por uma escada que é o clímax do percurso e o anúncio público de que alguém chega; uma escada em caracol permite um acesso alternativo – uma entrada mais privada, ou uma saída mais airosa. Até à “Favorita”, as discotecas nas regiões do interior, não tinham *arquitectura*; nem iluminação; nem brilho. Tal como as Amoreiras re-encenam o espaço do Centro Comercial, a Favorita re-encena os espaços de diversão nocturna. O desenho axonométrico que António Belém Lima utiliza para representar o espaço permite ressaltar a geometria que toma cada um dos elementos do edifício. Os pilares superam a função estrutural e participam no efeito cenográfico do conjunto; o balcão, as mesas e as portas são desenhados, e o grafismo de cada uma desses elementos, integra um efeito geral de *estilização, glamour*, numa espécie de tempo encenado cuja in-



170



169



171



172

Bar Favorita, António Belém Lima, 1982/84
Vila Real (2)

tegridade plástica remete para os anos 50. A Favorita é desenhada como um *décor* para a vida real; acentuam as características de cada uma das acções; a pista de dança é *a pista de dança*; a entrada é *a entrada*, etc. De facto, Belém Lima será o responsável pelo *décor* de *Um Adeus Português*, o filme de João Botelho de 1985. Logo no elemento gráfico que assinalava a porta da “Favorita”, desenhado por Diogo Vieira, o “novo” surgia em Vila Real e percorria as artes, a música e a vida. O espaço da “Favorita” foi entretanto desmontado e já não existe.

Bibliografia:

AAVV, “António Belém Lima”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, La Corunã: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986, p. 30.

Figueira, Jorge, “A Década do Prefixo Turbulento”. *Arquitectura In-possível*, *Arquitectos Pioledo*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, pp.15-24.

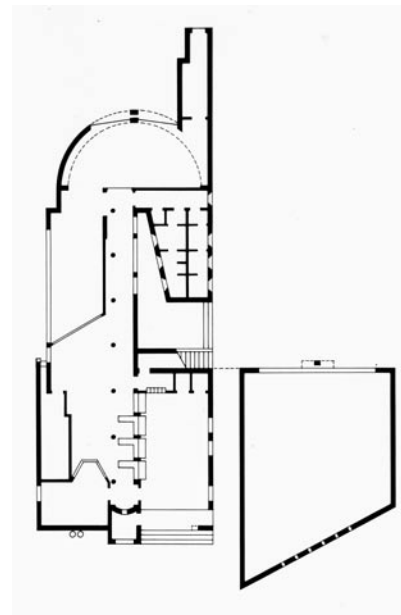
Figueira, Jorge, “António Belém Lima – A Nossa Favorita”, Ana Milheiro (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.



174



173



175



176

Correios de Vouzela, António Belém Lima, 1985/87
 Vouzela (1)

De acordo com uma abordagem pós-modernista “afirmativa”, o programa “correios” fornece a António Belém Lima as narrativas para o projecto. De um lado, a face pública do edifício: “guichets”, cabinas telefónicas e alguma ansiedade, como numa estação de comboios. No outro extremo, a face “técnica” na zona de tratamento postal. Para a sala pública, Belém Lima desenha um *décor* que encena a ansiedade romântica de enviar correspondência. No interior, a sala dos carteiros é também encenada mas no sentido oposto, com uma espécie de frieza construtivista que o conjunto de móveis vermelhos sugere. A sala pública refere-se à ideia convencional da arquitectura como cenário; mas a transparência da sala técnica, permitindo ver, do exterior, o trabalho de tratamento postal, é uma alusão *incomum*, isto é, de origem “moderna”. A estas duas faces correspondem as respectivas caracterizações exteriores: o lado público é revestido a tijolo e pedra; a área técnica usa o reboco pintado de branco na caracterização de um volume angular, com linhas oblíquas a cruzarem os vãos. No percurso de Belém Lima, esta obra representa o culminar de um certo entendimento da



179



178



177



180

Correios de Vouzela, António Belém Lima, 1985/87

Vouzela (2)

arquitectura, que pressupunha uma constante encenação das funções do edifício, de acordo com determinadas “narrativas”. Por isso, a arquitectura dos Correios de Vouzela inclui estruturalmente o “design” – o “*lettering*”, o relógio como dispositivo “romântico”, o mobiliário “zoomórfico” – de acordo com uma ideia de caracterização total do ambiente, reminescente da tradição da *art nouveau*.

Bibliografia:

“Correios Vouzela”. *Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, p. 48

“Estação dos C.T.T., Vouzela”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunt-en: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L'Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 193-199

Figueira, Jorge, “A Década do Prefixo Turbulento”. *Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo, Op. Cit.*, pp.15-24.

Figueira, Jorge, “Correios” in Ana Vaz Milheiro (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita, Público*, 2003-2004, s.p.

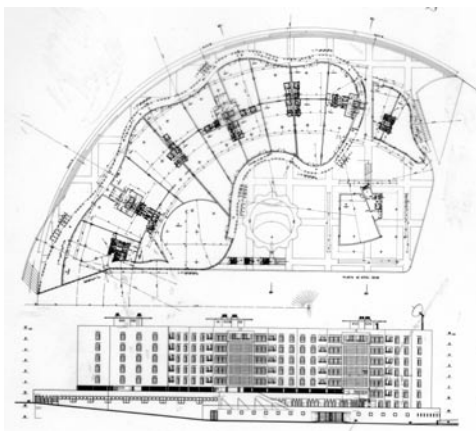


181



183

182



184



185

Edifício de Habitação e Comércio Golfinho, Manuel Graça Dias, 1985/89
Chaves (1)

O edifício “Golfinho” usa uma tipologia que se generaliza nos anos 80, de habitação colectiva nos andares superiores e comércio no piso térreo.

A sua estrutura contínua e orgânica é contraditada por uma lógica de “bricolage”, que vai fazendo surgir pequenos acidentes e variações. Na Casa de Chá, uma pequena estrutura adjacente, a “bricolage” toma conta do edifício.

No “Golfinho”, Manuel Graça Dias tem oportunidade de tirar partido, à escala urbana, do desenho expressivo e comunicativo que desenvolve com facilidade. Esta liberdade formal é logo patente na “mancha” da implantação do edifício que se alastra como um derrame líquido, ou uma peça de Gaudí. Por um lado, o “Golfinho” integra elementos de continuidade com a arquitectura moderna: nos vestígios de pilotis, nas grelhas das marquises, nos elementos plásticos na cobertura. O porticado comercial, atarracado e prolixo, remete no entanto para uma caracterização livremente clássica.

A *racionalidade* moderna no “Golfinho” surge mais como o suporte de uma vontade expres-



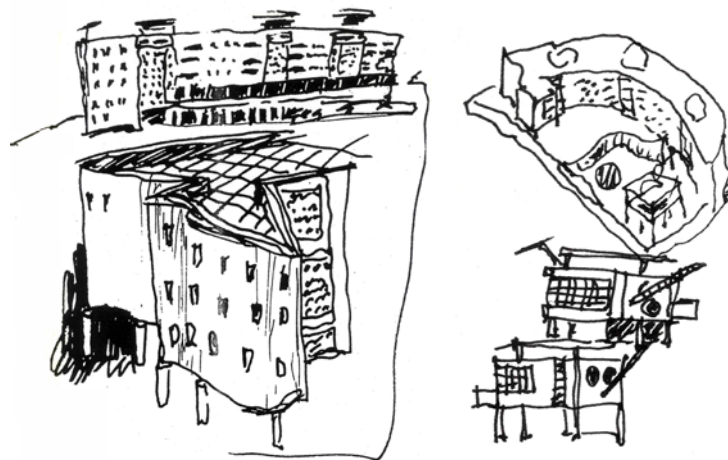
187



186



188



189

Edifício de Habitação e Comércio Golfinho, Manuel Graça Dias, 1985/89 Chaves (2)

siva e escultórica do que como fim, ou como estética.

De facto, a piscina é desenhada em forma de “ovo estrelado” ladeado pelo pórtico proto-clássico. A Casa de Chá é um edifício “ruidoso” em termos geométricos, com planos que se intersectam e atravessam, uma arquitectura cúbica mas delirante: como se um “emigrante” tivesse tido um pesadelo e o decidisse transformar em arquitectura.

Há portanto uma energia casual, comum, popular, que se intromete nos interstícios eruditos do edifício, como é patente nos desenhos de Graça Dias. Na casa de Chá esta energia é dominante e o apropriação do modernismo brasileiro dos anos 50 ganha aqui um segunda chance. No conjunto há uma mediação e equilíbrio dos temas “populares” e “eruditos”, da “ordem” com a tentação decorativa.

A “bricolage” contida do “Golfinho” decorre directamente da expressividade dos desenhos de Graça Dias. E, nesse sentido, como é manifesto em Lisboa nos anos 80, a Arquitectura como Arte surge aqui evidenciada.



191



190



192



193



194

Edifício de Habitação e Comércio Golfinho, Manuel Graça Dias, 1985/89
Chaves (3)

Bibliografia:

AAVV, “Manuel Graça Dias”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, La Corunã: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986, pp. 20-21

Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José, “Golfinho, habitação e Comércio”, *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos 1985-1995*, Lisboa: Estar Editora, [1997], pp. 24-25

Milheiro, Ana Vaz, “Conjunto Habitacional ‘Golfinho’” in *Arquitectos Portugueses Contemporâneos – Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, Público, 2003-2004, s.p.

“Predio ‘S. Paulo’, Chaves”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp. 333-340



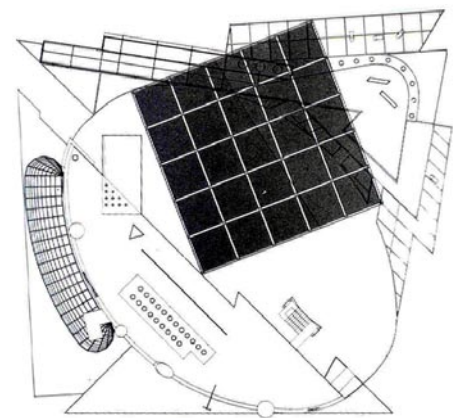
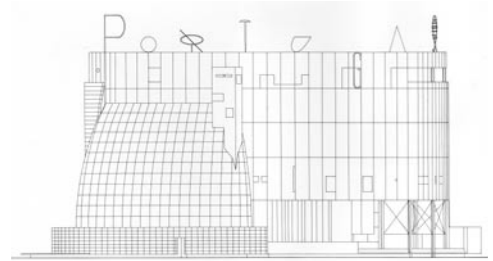
195



196



197



198

Pavilhão de Portugal na Expo 92, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 1989/92
Sevilha (1)

O Pavilhão de Portugal na exposição de Sevilha de 1992, resultado de um concurso lançado em 1989, é o ponto culminar de uma primeira fase da arquitectura de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

Representa uma síntese da liberdade espacial, estrutural, entropia de elementos e combinação de geometrias eruditas com elementos gráficos de comunicação, já perceptíveis noutros projectos.

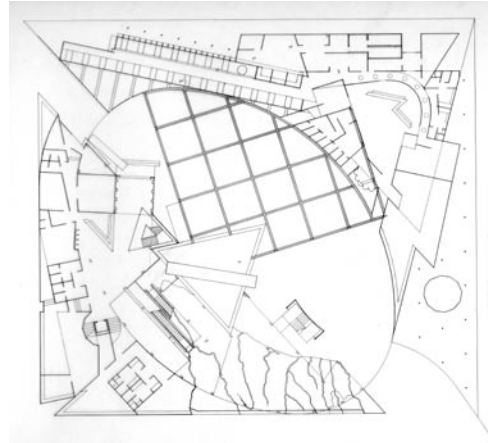
Os elementos arquitectónicos mais expressivos que os autores vinham experimentando nesta época estão presentes no Pavilhão de Sevilha que, sendo efémero, possibilitava um campo mais livre de experimentação.

Tratava-se de uma construção densa, vibrante graficamente, fragmentária mas com um sentido de conjunto muito forte.

No Pavilhão de Sevilha exploravam-se referências metafóricas mas também intervenções literais como a reprodução do mapa de Portugal no pavimento do edifício.



199



202



200



201



203

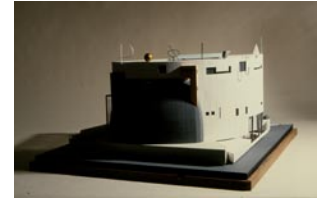
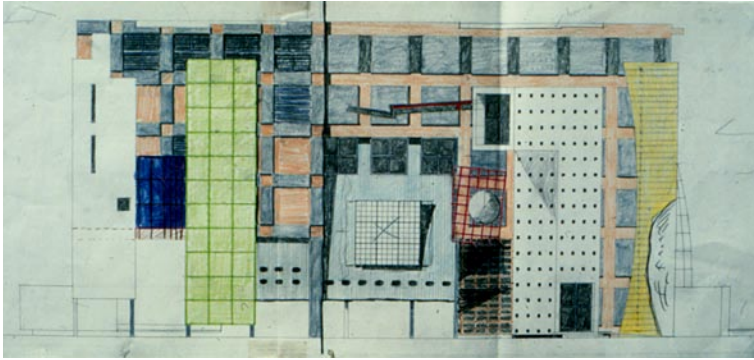
Pavilhão de Portugal na Expo 92, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 1989/92
Sevilha (2)

Na sua hibridez e mestiçagem, o edifício de Graça Dias e Egas José Vieira pretendia explicitamente representar e comunicar Portugal como país que resulta do encontro de culturas diferenciadas (África, Brasil e Ásia). Nesse sentido, o pós-modernismo do Pavilhão de Sevilha refere-se a uma interpretação local, uma apropriação singular e não como uma linguagem internacionalista codificada que, aliás no final dos anos 80, estava já em crise.

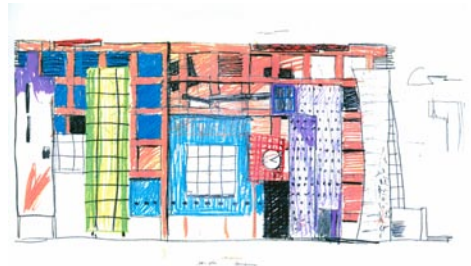
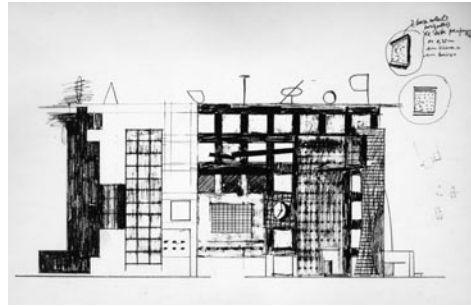
Trata-se assim de uma espécie de arquitectura *high-tech* pobre, um *high tech* do sul da Europa, mediterrânico, feito de azulejos e estruturas em ferro, valendo-se mais da imaginação do que da ostentação dos materiais.

No Pavilhão de Sevilha está ainda presente o carácter zoomórfico dos desenhos de Graça Dias, retendo para uma estrutura que é parte máquina, parte animal; ou parte gráfica, parte arquitectónica.

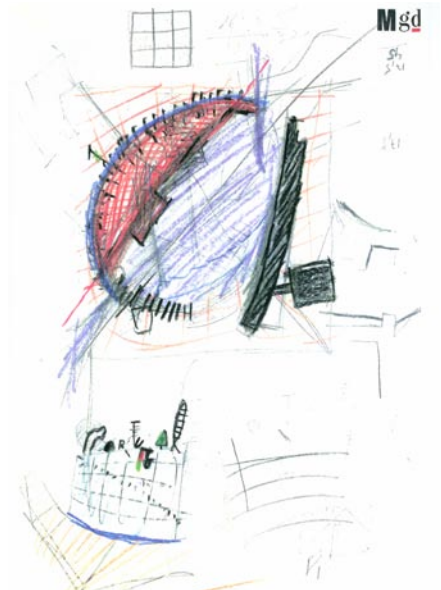
Nesta confluência de vários temas em tensão, o edifício vale-se ainda da oposição entre uma fachada decorada e gráfica, o desenho de uma oval e a presença de um cubo.



204



205



206

Pavilhão de Portugal na Expo 92, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 1989/92 Sevilha (3)

As plantas do edifício mostram este jogo elaborado de intersecção de formas, numa complexidade geométrica que gera tensões espaciais fortes.

Os esboços do projecto são especialmente eficazes, recorrendo à colagem ao uso de diferentes texturas, e a um recurso livre à cor.

A expressão dos desenhos é *tosca*, propositadamente, mas a elaboração formal é refinada e remete para uma inundação de arquitecturas a representar Portugal.

Bibliografia:

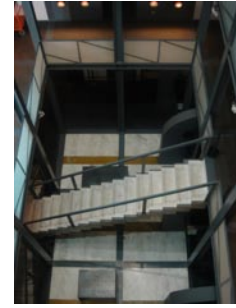
Figueira, Jorge, “Um mundo português”, in Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 11 Cidades Círculos, Projectos Projects 1995-2005, Porto: Civilização Editora, 2006, pp. 24-29

Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José, “Manuel Graça Dias: o nosso projecto é uma homenagem à forma portuguesa de construir cidades” entrevista por Paulo Nogueira, *Oceanos*, nº3, Lisboa: Comissão para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Março 1990, pp.22-24

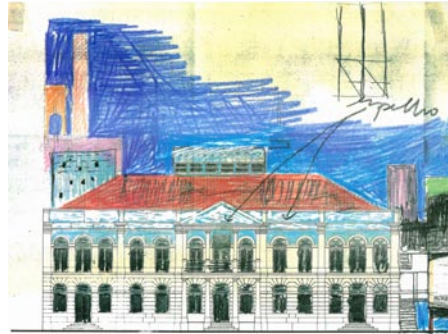
Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José, “Sevilha’92”, *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos 1985-1995*, Lisboa: Estar Editora, [1997], pp. 36-43



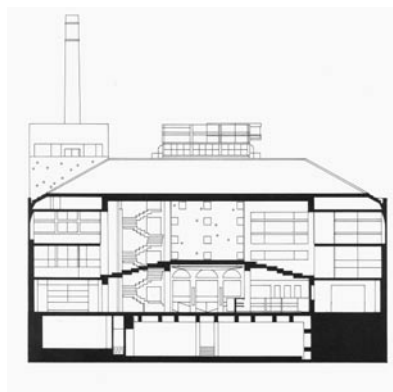
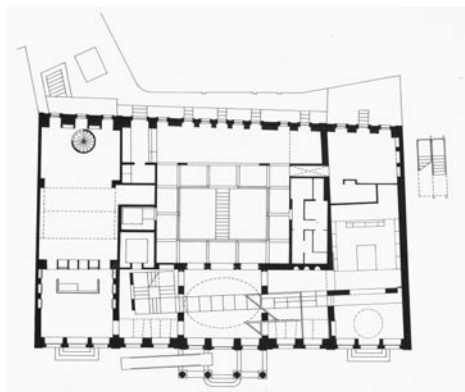
208



207



209



210

Edifício Banhos de S. Paulo (Sede da Associação dos Arquitectos Portugueses),
Manuel Graça Dias, 1991/94
Lisboa (1)

A Sede da actual Ordem dos Arquitectos (na época, Associação dos Arquitectos Portugueses, AAP) resulta de um concurso para recuperação de uma preexistência neoclássica de programa assistencial e sanitário.

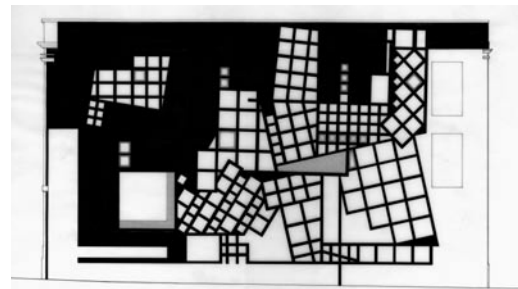
A fachada principal foi pouco alterada, existindo somente a integração de alguns elementos cuja “novidade” é facilmente reconhecível, caso da superfície espelhada colocada no tímpano do frontão do edifício e que remete para uma ideia lúdica da arquitectura.

Põe-se aqui em prática a possibilidade da introdução – numa estrutura antiga – de uma geometria obtida a partir de materiais modernos e/ou de desperdício. Há ainda uma reflexão sobre as novas exigências de conforto que determinam a alteração profunda dos interiores.

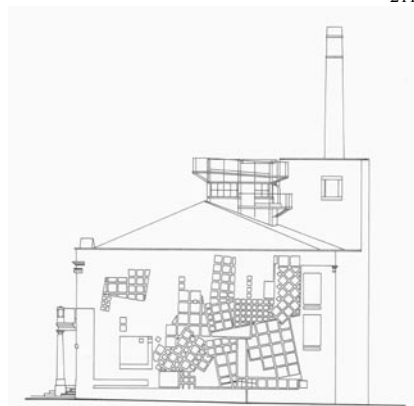
Uma tensão “decorativa” define os espaços internos, organizados em torno do antigo “pátio” coberto, refeito através de uma estrutura contemporânea que substitui os perfis de ferro forjado. Também determinante é a escada labiríntica e de percurso “difícil”: uma escada



211



212



213



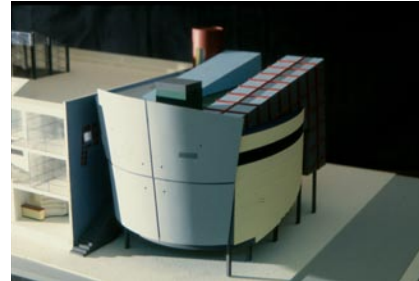
214

Edifício Banhos de S. Paulo (Sede da Associação dos Arquitectos Portugueses),
Manuel Graça Dias, 1991/94
Lisboa (2)

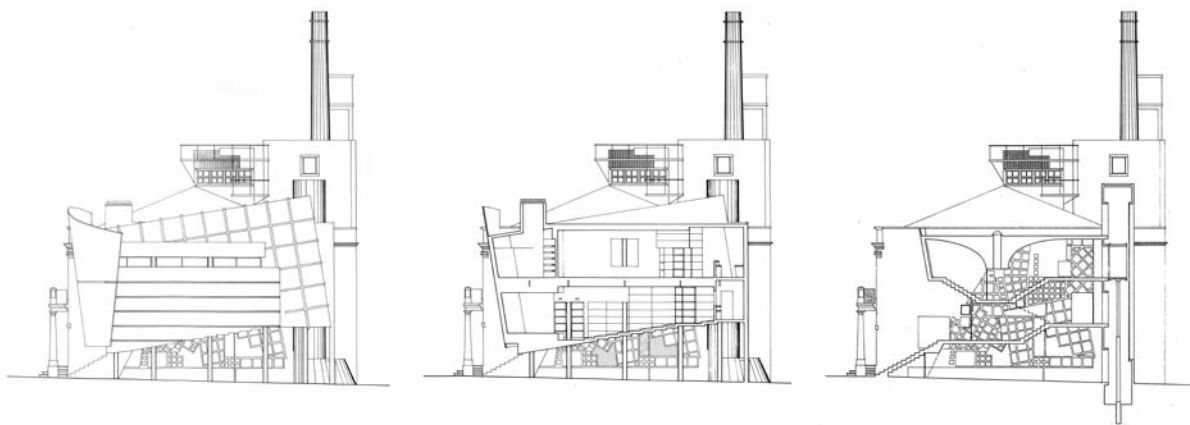
“excessiva”, que funciona como cenografia do que é uma escada.

Esta intervenção remete para as experiências de Manuel Vicente em Macau, onde Manuel Graça Dias esteve envolvido. Ao gosto pela entropia de elementos e densidade de acontecimentos é acrescentado uma lógica decorativa que decorre das experiências ecléticas *aprendidas* com as “casas de emigrantes.”

Existia ainda a intenção que o edifício fosse acrescentado com o núcleo do auditório, o que não aconteceu. Manuel Graça Dias desenhou um painel de mosaicos para a empena lateral recorrendo a uma “técnica” tradicional e corrente que alivia o carácter expectante desta fachada. O elemento não construído, por outro lado, remete para uma linguagem diferente da que é utilizada genericamente neste edifício e para complexidades geométrica, construtiva e compositiva muito maiores, acompanhando as alterações da cultura arquitectónica ao longo dos anos 90.



215



216

Edifício Banhos de S. Paulo (Sede da Associação dos Arquitectos Portugueses),
Manuel Graça Dias, 1991/94
Lisboa (3)

De acordo com o *desconstrutivismo* que no final dos anos 80 se foi impondo na cultura arquitectónica, este edifício denota uma certa instabilidade, na desarticulação aparente das suas partes. De acordo com a narração *desconstrutivista* parece que literalmente vai ruir. Ou então é a *zoomorfa* por vezes patente nos desenhos de Manuel Graça Dias que toma deliberadamente conta da arquitectura e a faz parecer em movimento.

Bibliografia:

Dias, Manuel Graça, “Nuova Sede dell’Associazione degli Architetti Portoghesi, Lisbona”, in Fernandes, José Manuel (Comissário), *Il Portogallo del Mare, della Pietre, dele Città, XIX Triennale di Milano 1996*, Milano: Triennale di Milano, 1996, pp. 100-109

Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José, “Banhos de S. Paulo”, *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos 1985-1995*, Lisboa: Estar Editora, [1997], pp. 50-57

Ribeiro, Ana Isabel, “As sedes dos Arquitectos”, *JA – Jornal Arquitectos, Antologia 1981-2004*, nº218-219, Janeiro-Junho 2005, pp. 155-156 [*JA-Jornal Arquitectos*, nº 124, Junho 1993, p.18]

Conclusão



Um Adeus Português (1985), João Botelho

A pós-modernidade, tal como a entendemos ao longo deste trabalho, ganha intensidade no pós-guerra. A Torre Velasca (Milão, 1954, BBPR), *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956) de Richard Hamilton, as *Mitologias* (1957) de Roland Barthes, *Notes on Camp* (1964) de Susan Sontag, os Beatles a partir de *Revolver* (1966), “Learning from Las Vegas” (1972) de Venturi *et al.* são alguns dos sinais de alarme da pós-modernidade.

Já em 1984, Paris é *Paris-Texas* (Wim Wenders).

Com as Luzes, a Razão abre um *vazio*. As vanguardas do princípio do século XX ocupam esse vazio, apontam uma direcção e criam militantes. Na arquitectura, o movimento moderno é proposto como um modo de solucionar o *desenraizamento* provocado pela modernidade forjando-se como uma nova raiz, um novo espírito. A partir do pós-guerra, o *vazio* regressa, desta vez cheio de sombras e recortes dos gestos “heróicos”.

O regresso a um momento de *perdição* – transitoriamente ocupado pelas vanguardas – é a *pós-modernidade*. É claro que o Dada e o Surrealismo são já essa *perturbação* no interior da vanguarda. Quando em Nova Iorque, Salvador Dalí se cruza com Andy Warhol, a razão europeia já quebrada ao modo surrealista encontra a América, e o coração da *pós-modernidade* bate mais forte. A *especialização* do tempo, o vazio ocupado pelas vanguardas do início do século XX, não tem agora impedimento, filtro, ou direcção.

O *pós-modernismo* visa exorcizar a nebulosa da pós-modernidade. É o momento em que se tenta colocar uma máscara e dar-lhe um rosto. A lógica que se segue é a da vanguarda moderna, por defeito. O pós-modernismo é a tentativa de ganhar perspectiva sobre o campo plano e irreduzível que caracteriza a pós-modernidade. É a tentativa de passar para manifesto aquilo que é dificilmente equacionável. É um pórtico à entrada do deserto. Do Mojave.

O pós-modernismo funciona como a vacina da *doença* da pós-modernidade. Contém o mesmo vírus; tenta preparar o corpo para resistir; funciona durante uma primavera.

Procura o sentido – ou a cura – mas a doença regressará. Tende, por isso, a ser insatisfatória para os que a experimentam; é irrelevante para os que estão em negação da doença.

A estratégia vanguardista e a existência da televisão são mutuamente exclusivos, dir-se-ia. O pós-modernismo é o anúncio da pós-modernidade não é necessariamente a sua tese. Nisso há uma inocência, mesmo com a utilização da publicidade, dos media e da Raposeira.

Em Portugal, o pós-modernismo tem o arroubo das vanguardas, com a pós-modernidade a dificultar-lhe a coreografia da ruptura. É essencialmente *mundano* por oposição à militância política da cultura preexistente. O mais importante é que corresponde à “reinstalação” do país, no contexto pós 25 de Abril. A democracia em Portugal descobre-se em clima pós-moderno.

A desaceleração da *política* no pós-modernismo, reflexo do pós Maio de 68, tem o seu equivalente em Portugal na necessidade de criar um discurso cultural para lá da Revolução ou do anti-fascismo. Nos anos 80, não é a política que está em questão mas principalmente a acção cultural suportada pela política. Nesse sentido, a produção e a crítica ganham maior autonomia, o discurso cultural apropria-se de narrativas mais disciplinares ou interdisciplinares e lúdicas.

Na arquitectura mais incontidamente pós-modernista é evidente a derrapagem construtiva, o surto eclético, uma epidemia da *forma*. A rudeza e o arcaísmo são consentidos pela democracia; a alegria é acalentada pelo pós-modernismo. O recalçado emerge; há um encantamento infantil pela forma; pela forma infantil, sobretudo.

Os anos 80 são palco de inúmeras expressões de arquitecturas populistas: geometrizadas e turbulentas; democráticas na forma, ditatoriais na vontade de *comunicar*. Esta explosão da “comunicabilidade” cria arquitecturas datadas, no seu excesso e histerismo, mas porventura pertinentes face ao estado pré-moderno/pós-moderno do país. A sua incontinência formal, pretensamente sedutora embora muitas vezes traduzindo apenas

esquematismo e urgência, é hoje “politicamente incorrecta”. Os projectos outrora estoicamente modernos vestiam-se para a noite: frontões, pórticos, arcos, óculos, colunas, bandeirinhas, frisos, cores do arco-íris, geometrias acidentais, dilacerações construtivistas, tradicionalismos em *free-style*. A dificuldade compositiva, construtiva e formal que, nos anos 90, retomará defensivamente uma gramática moderna, está aqui exposta e em roda livre. O levantamento destes projectos e obras, que este estudo não pretendia realizar, é das hipóteses de investigação mais prementes que nasce da presente Dissertação.

Por fim, concluiríamos que aquilo que distingue a pós-modernidade na arquitectura portuguesa é a sua amplitude geográfica, cultural e heterodoxia de costumes. Em espaço pequeno há uma afeição a várias geo-culturas, transportadas, revistas ou reinventadas. A arquitectura portuguesa serve como barómetro da pós-modernidade: porque é polissémica; não sabe o que é ser *original*; é orgulhosamente derivativa. *O talento pede emprestado, o génio rouba* dizia Oscar Wilde. A África existe em Pancho Guedes, mas também nas obras de Luiz Cunha e de Manuel Graça Dias; veja-se no centro do Bairro Alto, a Casanosta (1984). Enquanto a América-Europa nos é reportada por Raul Hestnes Ferreira, a América-Las Vegas chega-nos por Manuel Vicente a caminho de Macau. King’s Road passa por Cascais pela mão de Tomás Taveira. Álvaro Siza não só percorre como reinventa a tradição centro-europeia, em Berlim e em Haia. A Itália está sempre presente: da *continuidade* (Atelier Nuno Teotónio Pereira) ao neo-racionalismo (José Charters Monteiro) à Bienal de Veneza de 1980 (*Depois do Modernismo*, 1983). Ao longo dos anos 80, a inesperada opção *miesiana* de Eduardo Souto de Moura vai preparando o *after-party*.

A pós-modernidade na arquitectura portuguesa não foi só o excesso da imagem mas também o excesso da *contra-imagem*. O que a pós-modernidade nos mostra é que qualquer solução arquitectónica é *artificial, cultural, historicista, mediatizável*. Não há buracos negros na Terra.

Nestas abordagens sumariadas, como naquelas que elencámos em *Itinerários*, a arquitectura portuguesa nunca é neo-moderna, anacrónica ou provinciana. Mesmo não sendo abstractamente experimental nem pesadamente orientada pela teoria, corre riscos e percorre temperaturas que a distinguem de produção de países mais ricos ou centrais, mas que têm uma maior inércia conservadora ou estão em coma *high tech*.

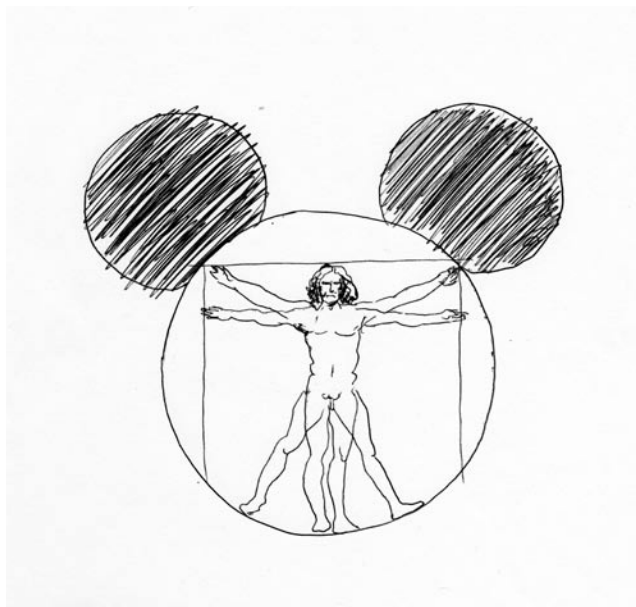
Devemos ainda sublinhar, para concluir, a singular presença que o debate da *pós-modernidade/pós-modernismo* ocupou no nosso país e que este estudo quis homenagear. A intelectualização das práticas cruzou-se como uma distensão dos intelectuais face às culturas do quotidiano. A ansiedade do “novo”, a ânsia do pós-moderno, decorria também da noção do *tempo perdido* português.

Desse ponto de vista, a arquitectura pós-moderna desempenhou um papel fundamental. Entrava no subconsciente da sociedade como catalisadora e não como discurso crítico. Aquilo que estava em aberto para a sociedade portuguesa estava também em aberto para a arquitectura. Por isso era “mediatizável”, passava das revistas da especialidade para os jornais e da televisão para a rua.

A pós-modernidade mostra a debilidade dos conceitos de “novo” e da “ruptura” *expondo* a sua já conhecida relatividade.

Mas o que se reiniciou aqui ainda não parou. A passagem dos Joy Division para os New Order indicou o caminho: é a dança. Talvez a ideia da pós-modernidade seja, no século XXI, a de experimentar o século XX sem os erros. Agora teremos disponível mais informação sobre o século XX que o próprio século XX foi capaz de gerar. O estudo das vanguardas vai demorar muito mais tempo e ocupar mais espaço do que elas próprias duraram ou imaginaram ocupar.

Incluindo, é claro, o estudo do pós-modernismo.



Desenho de José António Bandeirinha para acompanhar
o artigo “Considerações à margem do estirador”
“Pós-modernismo e Teoria Crítica”
Revista Crítica de Ciências Sociais, 24, Março 1988 (não publicado)

Crédito das ilustrações

3.3.1 Mitos de substituição

Mercado Municipal. Fernando Távora

- 01 Fotografia. Arquivo Teotónio Pereira
- 02 Fotografia de planta. Arquivo Sergio Fernandez
- 03 Corte. AA.VV., Fernando Távora, Blau, Lisboa, p60
- 04 Corte. AA.VV., Fernando Távora, Blau, Lisboa, p61
- 05 Planta. AA.VV., Fernando Távora, Blau, Lisboa, p59
- 06 Fotografia. Arquivo Teotónio Pereira
- 07 Corte. AA.VV., Fernando Távora, Blau, Lisboa, p50
- 08 Corte. AA.VV., Fernando Távora, Blau, Lisboa, p63
- 09 Fotografia de Carlos Machado
- 10 Fotografia de Carlos Machado
- 11 Fotografia de Carlos Machado
- 12 Fotografia de Carlos Machado

"Leão Que Ri". Pancho Guedes

- 13 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 14 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 15 Desenho do Leão que Ri habitado. Arquivo Pancho Guedes
- 16 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 17 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 18 Corte transversal. Arquivo Pancho Guedes
- 19 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 20 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 21 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 22 Pintura do Leão que Ri, "Nine Turns". Arquivo Pancho Guedes
- 23 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 24 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 25 Plantas do piso 0, pisos 1 e 2 e piso 3. Arquivo Pancho Guedes
- 26 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 27 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 28 Desenho do alçado Noroeste. Arquivo Pancho Guedes
- 29 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes

Prometheus. Pancho Guedes

- 30 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 31 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 32 Desenho do alçado lateral. Arquivo Pancho Guedes

- 33 Desenho do corte com “2 ovos”. Arquivo Pancho Guedes
- 34 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 35 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 36 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 37 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 38 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 39 Fotografia. Atelier Pancho Guedes
- 40 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 41 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes

Padaria Saipal. Pancho Guedes

- 42 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 43 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 44 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 45 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 46 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 47 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 48 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 49 Desenho com corte transversal e alçado. Arquivo Pancho Guedes
- 50 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 51 Fotografia da maquete de estudo da estrutura. Arquivo Pancho Guedes
- 52 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 53 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes

Igreja da Sagrada Família, Machava. Pancho Guedes

- 54 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 55 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 56 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 57 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 58 Planta e corte longitudinal. Arquivo Pancho Guedes
- 59 Axonometria. Arquivo Pancho Guedes
- 60 Fotografia de Jorge Figueira, Maputo 2005
- 61 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 62 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 63 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 64 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 65 Fotografia do interior. Arquivo Pancho Guedes
- 66 Fotografia do interior. Arquivo Pancho Guedes
- 67 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 68 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 69 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 70 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes

Sede do Centro de Caridade de N^a S^a do Perpétuo Socorro. Luiz Cunha

- 71 Fotografia de Jorge Figueira, Porto 2007
- 72 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
- 73 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
- 74 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
- 75 Planta e corte. Arquivo Luiz Cunha
- 76 Fotografia de Jorge Figueira, Porto 2007
- 77 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
- 78 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha

- 79 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha.
80 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
81 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
82 Desenho do pormenor da entrada principal e o baixo-relevo. Arquivo Luiz Cunha
83 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
84 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
85 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
86 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha

Igreja Paroquial do Carvalhido. Luiz Cunha

- 87 Fotografia de Jorge Figueira, Porto, 2007
88 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
89 Fotografia da maquete. Arquivo Luiz Cunha
90 Planta e corte longitudinal. Arquivo Luiz Cunha
91 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
92 Fotografia de Jorge Figueira, Porto, 2007
93 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
94 Fotografia de Teófilo Rego. Arquivo Luiz Cunha
95 Alçado e corte transversal. Arquivo Luiz Cunha
96 Planta. Arquivo Luiz Cunha

Residência das Irmãs Hospitaleiras. Luiz Cunha

- 97 Fotografia de Jorge Figueira, Parede, 2006
98 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
99 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
100 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
101 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
102 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
103 Planta do 2 e 3º pisos. Arquivo Luiz Cunha
104 Fotografia de Jorge Figueira, Parede, 2006
105 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
106 Desenho. Arquivo Luiz Cunha
107 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
108 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
109 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
110 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
111 Fotografia de Jorge Figueira, Parede, 2006
112 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha
113 Fotografia de Jorge Figueira, Parede, 2006
114 Alçado parcial. Arquivo Luiz Cunha
115 Fotografia. Arquivo Luiz Cunha

Navio Azul. Marcelo Costa

- 116 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006
117 Fotografia da maquete. Arquivo Marcelo Costa via Abel Rodrigues
118 Fotografia de José Manuel Fernandes. Anos 60, anos de ruptura, arquitectura portuguesa nos anos sessenta, 1994, sp.
119 Fotografia de José Manuel Fernandes. Anos 60, anos de ruptura, arquitectura portuguesa nos anos sessenta, 1994, sp.
120 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006
121 Plantas: Rés-do-chão / Piso do restautante / Cobertura, Sun Deck e Piscina. Arquivo Câmara Municipal do Funchal

- 122 Plantas da varanda do 1º, 2º e 3º pisos . Arquivo Câmara Municipal do Funchal
- 123 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006
- 124 Fotografia da maquete. Arquivo Marcelo Costa via Abel Rodrigues
- 125 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006
- 126 Alçado Poente. Arquivo Câmara Municipal do Funchal

Casa em Queijas. Raúl Hestnes Ferreira

- 127 Fotografia de Jorge Figueira, Queijas, 2006
- 128 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 129 Alçados. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 130 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 131 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 132 Fotografia de Jorge Figueira, Queijas, 2006
- 133 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 134 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 135 Fotografia de pormenor da cobertura. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 136 Plantas. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

Casa da Juventude. Raúl Hestnes Ferreira

- 137 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 138 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 139 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 140 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 141 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 142 Planta e planta de implantação. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 143 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 144 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 145 Alçado e corte. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 146 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 147 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 148 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 149 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 150 Fotografia da maquete. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 151 Fotografia da maquete. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 152 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 153 Fotografia de Jorge Figueira

Conjunto Habitacional João Barbeiro. Raúl Hestnes Ferreira

- 154 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 155 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 156 Planta do conjunto. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 157 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 158 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 159 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007
- 160 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 161 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 162 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 163 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 164 Alçados. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 165 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 166 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira
- 167 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

168 Fotografia da maquete. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

Conjunto Habitacional Lar para Todos. Raúl Hestnes Ferreira

169 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007

170 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

171 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

172 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

173 Axonometria do conjunto. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

174 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007

175 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

176 Planta do conjunto. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

177 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

178 Fotografia. Arquivo Raúl Hestnes Ferreira

179 Fotografia de Jorge Figueira, Beja, 2007

Mercado Municipal Rosa Agulha. António Marques Miguel

180 Fotografia de Jorge Figueira, Alcântara, 2006

181 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

182 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

183 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

184 Planta de localização. Arquivo António Marques Miguel

185 Fotografia de Jorge Figueira, Alcântara, 2006

186 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

187 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

188 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

189 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

190 Planta, alçado, corte transversal e corte longitudinal. Arquivo António Marques Miguel

191 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

192 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

193 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

194 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

195 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

196 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

197 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel

Edifício Avenida. António Marques Miguel

198 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006

199 Imagem. Arquivo António Marques Miguel

200 Corte e alçado Nascente. Arquivo António Marques Miguel

201 Planta do piso 3. Arquitectura portuguesa n°7, 1986, p53

202 Fotografia de Jorge Figueira, Funchal, 2006

203 Imagem. Arquivo António Marques Miguel

204 Imagem. Arquivo António Marques Miguel

205 Planta do conjunto. Arquitectura portuguesa n°7, 1986, p52

Hotel do Cabrestante. António Marques Miguel

206 Fotografia de maquete. Arquivo António Marques Miguel

207 Fotografia de maquete. Arquivo António Marques Miguel

208 Corte. Arquivo António Marques Miguel

209 Fotografia da maquete. Arquivo António Marques Miguel

210 Fotografia da maquete. Arquivo António Marques Miguel

211 Corte e alçado. Arquivo António Marques Miguel

Casa dos Bicos. Manuel Vicente e Daniel Santa Rita

- 212 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 213 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 214 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 215 Corte. Arquivo Manuel Vicente
- 216 Corte. Arquivo Manuel Vicente
- 217 Planta piso inferior e planta piso superior. Arquivo Manuel Vicente
- 218 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente
- 219 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente
- 220 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente
- 221 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente
- 222 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 223 Desenho vão J11. Arquivo António Marques Miguel
- 224 Desenhos com vários tipos de molduras. Arquivo António Marques Miguel
- 225 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel
- 226 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel
- 227 Fotografia. Arquivo António Marques Miguel
- 228 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 229 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 230 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 231 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 232 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 233 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 234 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007
- 235 Fotografia de Jorge Figueira, Lisboa, 2007

Quartel dos Bombeiros. Manuel Vicente

- 236 Fotografia de Jorge Figueira, Macau, 2006
- 237 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 238 Planta. Arquivo Manuel Vicente
- 239 Fotografia de Jorge Figueira, Macau, 2006
- 240 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 241 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 242 Fotografia de Jorge Figueira, Macau, 2006
- 243 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 244 Alçados. Arquivo Manuel Vicente
- 245 Imagem digital. Arquivo Manuel Vicente
- 246 Desenho. Arquivo Manuel Vicente
- 247 Fotografia de Jorge Figueira, Macau, 2006
- 248 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 249 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 250 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 251 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 252 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 253 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente

3.3.2 Mitos profundos

Casa Sergio Fernandez. Sergio Fernandez

- 01 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 02 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 03 Planta de implantação. Arquivo Sergio Fernandez
- 04 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 05 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 06 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 07 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 08 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 09 Planta e cortes transversais. Arquivo Sergio Fernandez
- 10 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez
- 11 Fotografia. Arquivo Sergio Fernandez

Casa Marques Guedes. A. Alves Costa e Camilo Cortesão

- 12 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 13 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 14 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 15 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 16 Planta. Arquivo A. Alves Costa
- 17 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 18 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 19 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 20 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa

Lar da Terceira Idade. A. Alves Costa, J. L. Carvalho Gomes, J. Manuel Fernandes, A. Corte Real

- 21 Fotografia de Jorge Figueira, 2004
- 22 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 23 Planta. Arquivo A. Alves Costa
- 24 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 25 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 26 Fotografia de Jorge Figueira, 2004
- 27 Fotografia de Jorge Figueira, 2004
- 28 Fotografia de Jorge Figueira, 2004
- 29 Fotografia de Jorge Figueira, 2004
- 30 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 31 Alçados sul, corpo 1 e 2. Arquivo A. Alves Costa
- 32 Plantas do piso 1, 2, 3 e cobertura. Arquivo A. Alves Costa

Conjunto Habitacional em Chelas “Pantera Cor de Rosa”. Gonçalo Byrne

- 33 Fotografia de Jorge Figueira, 2002
- 34 Fotografia aérea. Arquivo Gonçalo Byrne
- 35 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne
- 36 Planta implantação. Arquivo Gonçalo Byrne
- 37 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne
- 38 Fotografia de Jorge Figueira, 2002
- 39 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne
- 40 Axonometria. Arquivo Gonçalo Byrne

- 41 Planta e alçados. Arquivo Gonçalo Byrne
- 42 Fotografia de Jorge Figueira, 2002
- 43 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne
- 44 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne
- 45 Fotografia. Arquivo Gonçalo Byrne

**Conjunto Habitacional da Bela Vista. José Charters Monteiro
[Aldo Rossi, “Bacalhau”]**

- 46 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 47 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 49 Desenho. Arquivo José Charters Monteiro
- 49 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 50 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 51 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 52 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 53 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 54 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 55 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 56 Fotografia. Arquivo José Charters Monteiro
- 57 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 58 Desenho. Arquivo José Charters Monteiro
- 59 Desenho. Arquivo José Charters Monteiro
- 60 Desenho. Arquivo José Charters Monteiro

Habitação Social Fai Chi Kei. Manuel Vicente

- 61 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 62 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 63 Fotografia do terreno inicial. Arquivo Manuel Vicente
- 64 Fotografia do terreno inicial. Arquivo Manuel Vicente
- 65 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 66 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 67 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 68 Axonometrias. Arquivo Manuel Vicente
- 69 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 70 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 71 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 72 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 73 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 74 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 75 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 76 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente

Conjunto Habitacional em Chelas “Cinco dedos”. Vítor Figueiredo

- 77 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 78 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
- 79 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
- 80 Planta. Revista Arquitectura 135, Setembro/Outubro 1979, p50
- 81 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 82 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
- 83 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
- 84 Planta e alçados. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
- 85 Planta e alçado do conjunto. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques

- 86 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
87 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
88 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
89 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques
90 Fotografia. Arquivo Vítor Figueiredo via Luísa Sá Marques

Banco de Oliveira de Azeméis. Álvaro Siza

- 91 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
92 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
93 Esquiços. Arquivo Álvaro Siza
94 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
95 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
96 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
97 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
98 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
99 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
100 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
101 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
102 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
103 Desenho. Arquivo Álvaro Siza
104 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
105 Fotografia de Jorge Figueira, 2005

Casa Beires. Álvaro Siza

- 106 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
107 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
108 Planta, corte e alçados. Arquivo Álvaro Siza
109 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
110 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
111 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
112 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
113 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
114 Convite para Exposição de pinturas de Mário Cesariny. Arquivo Álvaro Siza
115 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
116 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
117 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
118 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza

Banco de Vila do Conde. Álvaro Siza

- 119 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
120 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
121 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Álvaro Siza
122 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
123 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
124 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Álvaro Siza
125 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
126 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Álvaro Siza

“Bonjour Tristesse” Schlesiisches Tor. Álvaro Siza

- 127 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
128 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
129 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
130 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza

- 131 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 132 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 133 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 134 Alçados. Arquivo Álvaro Siza
- 135 Alçado da Falkensteinstrasse. Arquivo Álvaro Siza
- 136 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
- 137 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
- 138 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 140 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 141 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza
- 142 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 143 Esquiço. Arquivo Álvaro Siza

Casa em Ovar. Álvaro Siza

- 144 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 145 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 146 Fotografias da maquete. Arquivo Álvaro Siza
- 147 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 148 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 149 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 150 Fotografia da maquete. Arquivo Álvaro Siza
- 151 Esquiços. Arquivo Álvaro Siza

Câmara de Matosinhos. Alcino Soutinho

- 152 Fotografia de Jorge Figueira, 1998
- 153 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 154 Planta de arranjos exteriores. Arquivo Alcino Soutinho
- 155 Plantas dos pisos 1 e 3. Arquivo Alcino Soutinho
- 156 Fotografia de Jorge Figueira, 1998
- 157 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 158 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 159 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 160 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 161 Fotografia de Jorge Figueira, 1998
- 162 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 163 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 164 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho

Edifício na Avenida da Boavista. Alcino Soutinho

- 165 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 166 Fotografia. Arquivo Alcino Soutinho
- 167 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 168 Fotografias da maquete. Arquivo Alcino Soutinho
- 169 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 170 Fotografia Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 171 Alçado da Av. da Boavista e Alçado da rua A. José da Costa. Arquivo Alcino Soutinho
- 172 Planta do do r/chão, sobreloja, do 1º andar e do piso técnico e cobertura. Arquivo Alcino Soutinho
- 173 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 174 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 175 Fotografia. Arquivo Alcino Soutinho
- 176 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho
- 177 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Alcino Soutinho

Jardim de Infância em Moledo do Minho. Alexandre Alves Costa

- 178 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 179 Planta. Arquivo A. Alves Costa
- 180 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 181 Fotografia. Arquivo A. Alves Costa
- 182 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa
- 183 Fotografia da maquete. Arquivo A. Alves Costa

Mercado Municipal de Braga. Eduardo Souto de Moura

- 184 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 185 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 186 Fotografia de maquete. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 187 Plantas. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 188 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 189 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 190 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 191 Esquícios. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 192 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 193 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 194 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 195 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 196 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 197 Esquícios. Arquivo Eduardo Souto Moura

Casa das Artes. Eduardo Souto de Moura

- 198 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 199 Fotografia de Ferreira Alves. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 200 Planta implantação. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 201 Esquícios. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 202 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 203 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 204 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 205 Fotografia. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 206 Planta e corte longitudinal. Arquivo Eduardo Souto Moura
- 207 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 208 Esquícios. Arquivo Eduardo Souto Moura

Piscinas Municipais. Carrilho da Graça

- 209 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 210 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 211 Planta de localização. Arquivo Carrilho da Graça
- 212 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 213 Alçados, cortes e plantas. Arquivo Carrilho da Graça
- 214 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 215 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 216 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça
- 217 Fotografia. Arquivo Carrilho da Graça

3.3.3 Mitos efémeros

Edifício “Franjinhas”. Nuno Teotónio Pereira e João Braula Reis

- 01 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 02 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 03 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 04 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 05 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 06 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 07 Fotografia. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 08 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 09 Fotografia da maquete. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 10 Fotografia da maquete. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 11 Fotografia da maquete. Arquivo Nuno Teotónio Pereira
- 12 Fotografia de página de folheto SINASE. Arquivo Nuno Teotónio Pereira

Loja Valentim de Carvalho. Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira

- 13 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 14 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 15 Planta, corte e alçados. Arquivo Tomás Taveira
- 16 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 17 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 18 Desenho. Arquivo Tomás Taveira
- 19 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 20 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 21 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 22 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 23 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 24 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 25 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 26 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 27 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira

Hotel da Balaia/apartamentos. Atelier Conceição Silva

- 28 Fotografia do Hotel. Arquivo Tomás Taveira
- 29 Planta do conjunto. Arquivo Tomás Taveira
- 30 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 31 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 32 Fotografia dos apartamentos. Arquivo Tomás Taveira
- 33 Axonometria dos apartamentos Arquivo Tomás Taveira
- 34 Fotografia dos apartamentos. Arquivo Conceição Silva
- 35 Fotografia dos apartamentos. Arquivo Tomás Taveira
- 36 Fotografia dos apartamentos. Arquivo Tomás Taveira
- 37 Alçados dos apartamentos Arquivo Tomás Taveira

Complexo Turístico Torralta. Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira

- 38 Imagem em João Pedro Conceição Silva, Francisco Manuel Conceição Silva (org.). *Francisco da Conceição Silva, Arquitecto, 1922-1982*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987], p.144
- 39 Fotografia na inauguração. Arquivo Conceição Silva
- 40 Fotografia do modelo. Arquivo Conceição Silva

- 41 Fotografia aérea. Arquivo Conceição Silva
- 42 Fotografia do modelo. Arquivo Conceição Silva
- 43 Fotografia do veículo de transporte. Arquivo Conceição Silva
- 44 Fotografia. Arquivo Conceição Silva
- 45 Fotografia. Arquivo Conceição Silva
- 46 Fotografia. Arquivo Conceição Silva
- 47 Fotografia. Arquivo Conceição Silva
- 48 Fotografia. Arquivo Conceição Silva

Casa Vermelha. Pancho Guedes

- 49 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 50 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 51 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 52 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 53 Desenho dos alçados. Arquivo Pancho Guedes
- 54 Axonometria. Arquivo Pancho Guedes
- 55 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 56 Fotografia. Arquivo Pancho Guedes
- 57 Planta do 1º piso e corte longitudinal pelas escadas. Arquivo Pancho Guedes
- 58 Fotografias da maquete. Arquivo Pancho Guedes

Conjunto Habitacional em Caxinas. Álvaro Siza

- 59 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 60 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 61 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 62 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 63 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 64 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 65 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 66 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 67 Esquiços. Arquivo Álvaro Siza
- 68 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 69 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 70 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 71 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 72 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza

Cooperativa Domus. Álvaro Siza

- 73 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 74 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 75 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 76 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 77 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 78 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 79 Fotografia. Arquivo Álvaro Siza
- 80 Esquiços. Arquivo Álvaro Siza

Complexo das Olaias. Tomás Taveira

- 81 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 82 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 83 Planta. Tomás Taveira Architectural Works and Design, p.98
- 84 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 85 Alçado. Tomás Taveira Architectural Works and Design, p.102

- 86 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 87 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 88 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 89 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 90 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira

Habitação Social em Chelas. Tomás Taveira

- 91 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 92 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 93 Fotografia aérea. Arquivo Tomás Taveira
- 94 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 95 Planta do conjunto. Arquivo Tomás Taveira
- 96 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 97 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 98 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 99 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira

Edifício na Avenida D. João XXI. Tomás Taveira

- 100 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 101 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 102 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 103 Corte. Tomás Taveira Architectural Works and Design, p.86
- 104 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 105 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 106 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 107 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 108 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 109 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 110 Fotografia de Jorge Figueira, 2007

Arquivo Histórico. Manuel Vicente

- 111 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 112 Desenho. Arquivo Manuel Vicente
- 113 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 114 Corte. Arquivo Manuel Vicente
- 115 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 116 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 117 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 118 Esquiço. Arquivo Manuel Vicente
- 119 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 120 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 121 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente

Teledifusão de Macau TDM. Manuel Vicente

- 122 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 123 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 124 Desenho. Arquivo Manuel Vicente
- 125 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 126 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 127 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 128 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 129 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 130 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente

WTC. Manuel Vicente

- 131 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 132 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 133 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente
- 134 Desenho. Arquivo Manuel Vicente
- 135 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 136 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 137 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 138 Fotografia. Arquivo Manuel Vicente
- 139 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Vicente

Complexo das Amoreiras. Tomás Taveira

- 140 Fotografia de Jorge Figueira, 2002
- 141 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 142 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 143 Fotografia da maquete. Arquivo Tomás Taveira
- 144 Desenho. Tomás Taveira Architectural Works and Design, p.155
- 145 Fotografia de Jorge Figueira, 2002
- 146 Desenho. Arquivo Tomás Taveira
- 147 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 148 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira

Edifício BNU. Tomás Taveira

- 149 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 150 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 151 Esquiço. Arquivo Tomás Taveira
- 152 Alçado. Tomás Taveira Architectural Works and Design, p.177
- 153 Fotografia de Jorge Figueira, 2007
- 154 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 155 Fotografia. Arquivo Tomás Taveira
- 156 Fotografia da maquete. Arquivo Tomás Taveira

Museu dos Baleiros. Paulo Gouveia

- 157 Fotografia de Catarina Botelho
- 158 Fotografia de Catarina Botelho
- 159 Plantas. Arquivo Paulo Gouveia
- 160 Fotografia. Arquivo Paulo Gouveia
- 161 Corte. Arquivo Paulo Gouveia
- 162 Fotografia. Arquivo Paulo Gouveia
- 163 Fotografia de Catarina Botelho

Bar Favorita. António Belém Lima

- 164 Convite da inauguração. Arquivo António Belém Lima
- 165 Fotografia. Arquivo António Belém Lima
- 166 Axonometria. Arquivo António Belém Lima
- 167 Fotografia. Arquivo António Belém Lima
- 168 Desenho. Arquivo António Belém Lima
- 169 Convite para o Carnaval de 85. Arquivo António Belém Lima
- 170 Fotografia. Arquivo António Belém Lima
- 171 Fotografia. Arquivo António Belém Lima
- 172 Fotografia. Arquivo António Belém Lima

Correios de Vouzela. António Belém Lima

- 173 Fotografia de Jorge Figueira, 2006

- 174 Fotografia de José Maças de Carvalho. Arquivo António Belém Lima
- 175 Planta. Arquivo António Belém Lima
- 176 Fotografia de José Maças de Carvalho. Arquivo António Belém Lima
- 177 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 178 Desenhos. Arquivo António Belém Lima
- 179 Fotografia de José Maças de Carvalho. Arquivo António Belém Lima
- 180 Fotografia de José Maças de Carvalho. Arquivo António Belém Lima

Edifício de Habitação. Manuel Graça Dias

- 181 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 182 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 183 Planta de localização. Arquivo Manuel Graça Dias
- 184 Planta e alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 185 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Graça Dias
- 186 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 187 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 188 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 189 Esquícios. Arquivo Manuel Graça Dias
- 190 Fotografia de Jorge Figueira, 2005
- 191 Cartão de boas festas. Arquivo Manuel Graça Dias
- 192 Poster. Arquivo Manuel Graça Dias
- 193 Alçados. Arquivo Manuel Graça Dias
- 194 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias

Pavilhão de Portugal na Expo 92. Manuel Graça Dias

- 195 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 196 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 197 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 198 Planta de cobertura e alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 199 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 200 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 201 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 202 Planta. Arquivo Manuel Graça Dias
- 203 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 204 Fotografia da maquete. Arquivo Manuel Graça Dias
- 205 Desenhos do alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 206 Desenho. Arquivo Manuel Graça Dias

Edifício Banhos de S. Paulo. Manuel Graça Dias

- 207 Fotografia de Jorge Figueira, 2006
- 208 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 209 Desenho do alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 210 Planta e corte. Arquivo Manuel Graça Dias
- 211 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 212 Desenho do alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 213 Alçado. Arquivo Manuel Graça Dias
- 214 Fotografia. Arquivo Manuel Graça Dias
- 215 Fotografias da maquete. Arquivo Manuel Graça Dias
- 216 Alçado e cortes. Arquivo Manuel Graça Dias

Bibliografia

PORTUGAL

ARQUITECTURA

PERIÓDICOS

Colecções:

Arquitectura, nº60, Outubro 1957/ *Arquitectura*, nº153, Setembro-Outubro 1984

Arquitectura Portuguesa, Ano 1, 5ª série, nº1, Maio/Junho 1985 / *Arquitectura Portuguesa*, Ano 3, 5ª série, nº12, Dezembro/Janeiro 1987/1988

Colóquio Artes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 23, 2ª Série, 17º Ano, Junho 1975 / *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 106, 2ª Série/37º Ano, Junho-Setembro 1995

Jornal Arquitectos, nº1, 1981/ *JA-Jornal Arquitectos*, nº217, 2004

Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano I, nº4, 14/27 Abril 1981 / *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, nº388, 12/18 Dezembro 1989)

Expresso Revista, 3 Outubro 1981/ *Expresso Revista*, 24 Fevereiro 1990

Números Avulsos:

Arquitectura, nº 120, Março-Abril 1971

Arquitectura, nº124, Maio 1972

Arquitectura, nº132, Ano I (4ª série), Fevereiro 1980

Arquitectura, nº145, Fevereiro 1982

Arquitectura, nº149, “Novísimos”, Ano V (4ª série), Março-Abril 1983

Arquitectura, nº151, Ano V (4ª série), 1983

Arquitectura, nº152, Ano V (4ª série), Maio-junho 1984

Arquitectura Portuguesa, “Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, nº2, Julho/Agosto 1985

Arquitectura Portuguesa, “Pioledo Arquitectos”, nº3, Setembro/Outubro 1985

Arquitectura Portuguesa, “Grandes intervenções em lisboa”, nº4, Novembro/Dezembro1985

Arquitectura Portuguesa, “Carrilho da Graça – 3 projectos”, nº6, Março/Abril 1986

Arquitectura Portuguesa, “António Marques Miguel”, nº7, Maio/Junho 1986

Arquitectura Portuguesa, “Desenhos de Arquitectos”, nº8, Julho/Agosto 1986

JA – Jornal Arquitectos, “Percurso de Carreira – Hestnes Ferreira, Manuel Vicente, Manuel Tainha”, nº 107, Ano XI, Janeiro 1992

JA – Jornal Arquitectos, “Percurso de Carreira – Pancho Guedes, Victor Figueiredo, Chorão Ramalho, Maurício Vasconcellos, Luiz Cunha”, nº 112-113, Ano XI, Junho/Julho 1992

JA – Jornal Arquitectos, “Condição Pós-Moderna”, nº208, Novembro-Dezembro 2002
JA – Jornal Arquitectos, “Antologia 1981-2004”. Figueira, Jorge; Nunes, Jorge; Milheiro, Ana Vaz; Dias, Manuel Graça (ed.), nº218/219, Janeiro-Junho 2005
Prototipo, “Asymptote – Conceição Silva”, nº4, Novembro 2000, Ano II
Revista de Comunicação e Linguagens, “Moderno/ Pós-moderno”, nº 6-7, Lisboa: Centro de Estudos Comunicação e Linguagens do Departamento de Comunicação Social, Universidade Nova de Lisboa, 1988
Unidade, nº1, Desilusão!, Julho 1988
Unidade, nº2, dd!AEFAUP, Novembro 1989
Unidade, nº3, AEFAUP, 1992

Artigos específicos

Aguiar, Manuel Marques de; Cunha, Luís; Dias, Carlos Carvalho

”Escola Francesa do Porto / Manuel Marques de Aguiar, Luís Cunha, Carlos Carvalho Dias”,
Arquitectura, nº 82, Jun. 1964, pp. 56-60

Alexander, Christopher

“Uma cidade não é uma árvore”, *Arquitectura*, nº95, Janeiro-Fevereiro 1967, pp. 22-29 [introdução de Carlos Duarte]

Almeida, Leopoldo C. de

“Encontro nacional de *Arquitectos*. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 200-201

Almeida, Pedro Vieira de

“Ensaio sobre o ensino da arquitectura (1)”, *Arquitectura*, nº79, Julho 1963, pp. 15-22.

Almeida, Pedro Vieira de

“Ensaio sobre o ensino da arquitectura (2)”, *Arquitectura*, nº80, Dezembro 1963, pp. 3-13/40

Almeida, Pedro Vieira de

“Ensaio sobre o ensino da arquitectura (3)”, *Arquitectura*, nº81, Março 1964, pp. 29-38

Almeida, Pedro Vieira de

“Uma análise da obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, nº96, Março-Abril 1967, pp. 64-67

Almeida, Pedro Vieira de

“Duas Igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada”, *Arquitectura*, nº123, Setembro-Outubro 1971, pp. 163-164

Almeida, Pedro Vieira de

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Junho/Julho 1979, p. 51

Almeida, Pedro Vieira de

“Quatro acções como arquitecto. (Entrevista efectuada por José Manuel Fernandes, Coutinho, Nuno”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Abril/Maio 1979, pp. 8-17

Almeida, Pedro Vieira de

“Caldo de in-cultura”, *Jornal Arquitectos*, “3ª ENA”, nº 110, Ano XI, Abril 1992, p. 22

Almeida, Pedro Vieira de

“...Coisas muito indecentes e contrárias aos preceitos dos bons arquitectos”, *Arquitectura*, nº136, Fevereiro 1980, p.51

Almeida, Pedro Vieira de

“Uma história do futuro”, *Colóquio Artes*, nº 89, 2ª Série/33º Ano, Junho 1991, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 14-19

Amaral, Francisco Keil do

“Encontro Nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 202-203.

Amaral, Francisco Keil do

“Entrevista”, *Arquitectura*, nº125, Agosto 1972, pp. 46-48/79

“Archigram e o mundo do futuro”, *Arquitectura*, nº99, Setembro-Outubro 1967, p.186

“Arquitectura em debate em Aveiro” *Arquitectura*, nº132, (4ª série) Fevereiro/Março 1979, p. 76

“Arquitectura do Mundo”, *Arquitectura*, nº100, Novembro-Dezembro 1967, p.228

“Arquitectura do Mundo”, *Arquitectura*, nº101, Janeiro-Fevereiro 1968, pp.1-4

“Arquitectura do Mundo”, *Arquitectura*, nº103, Maio-Junho 1968, pp.91-94

Bandeirinha, José António

“Considerações à margem do estirador” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº24, “Pós-modernismo e Teoria Crítica”, Março 1988, pp.179-180

Barata, José Pedro Martins

“Casas de emigrantes no país real”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº5, Abril 1982, pp.8-9

Barata, Paulo Martins

”Irreverência e Provocação”, *Arquitectura e Vida*, nº 9, Out. 2000, pp. 60-64

Barata, Paulo Martins

“Conceição Silva, Poética sem retórica”, *Prototipo*, “Asymptote – Conceição Silva”, nº4, Novembro 2000, Ano II, pp. 39-69

Barthes, Roland

“Semiologia e urbanística”, *Arquitectura*, nº105-106, Setembro-Dezembro 1968, pp.180-182

Bohigas, Oriol

“As casas para ricos ou o problema da distinção temática prévia”, *Arquitectura*, nº115, Maio-Junho 1970, pp. 111-112

Brandão, Pedro

“Acabou a arquitectura como fé” (2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos), *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, p.76

Brandão, Pedro

“Mundanismo com pós de modernismo”, *Expresso Revista*, 22 Janeiro 1983, pp.30-31R

Brandão, Pedro

“O eclipse da arquitectura sem arquitectos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 31/32, Novembro/Dezembro 1984, p.45

Broadbent, Geoffrey H.

“Método de projectar em arquitectura”, *Arquitectura*, nº103, Maio-Junho 1968, pp.129-132

Byrne, Gonçalo Sousa

“Método de arquitectura”, *Arquitectura*, nº109, Maio-Junho 1969, pp. 127-130/150

Byrne, Gonçalo Sousa

“Encontro nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 206-207

Byrne, Gonçalo

“Alto do Zambujal – Lisboa”, *Arquitectura*, nº135, (4ª série) Setembro/Outubro 1979, p.54

Byrne, Gonçalo

“Não há que ter má consciência por a arquitectura ser uma arte. (Entrevista por Carlos Duarte)”, *Arquitectura*, nº143, (4ª série), Setembro 1981, pp. 22-27

Byrne, Gonçalo Sousa

“Que arquitectura se faz em Portugal? O país construído que temos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº189, 18/24 Fevereiro 1986, p.12

Byrne, Gonçalo

“Pedra de fecho duma Arquitectura”, *Jornal Arquitectos*, nº 165, Dezembro 1996, pp.47-48

Cabral, Bartolomeu Costa; Portas, Nuno

“O novo conjunto habitacional da Pasteleira. Notas em torno das realizações portuenses”, *Arquitectura*, nº69, Novembro-Dezembro 1960, pp. 31-47

Caldas, João Vieira

“5 arquitectos em Barcelona”, *Expresso Revista*, 7 Fevereiro 1987, p.42R

Caldas, João Vieira

“Prender o tempo ocupando o espaço”, *Expresso Revista*, 14 Outubro 1989, pp.78-79R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Av. da República, 32”, *Expresso Revista*, 17 Janeiro 1987, p.39

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Um mercado sob a ponte”, *Expresso Revista*, 31 Janeiro 1987, p.40R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“José Malhoa: avenida ou via rápida?”, *Expresso Revista*, 14 Março 1987, p. 50R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Objectos exemplares e efêmeros”, *Expresso Revista*, 16 Maio 1987

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Uma casa com mirantes”, *Expresso Revista*, 6 Junho 1987

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Conceição Silva: as referências do moderno português”, *Expresso Revista*, 13 Junho 1987, pp.58-59R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Modos de articulação”, *Expresso Revista*, 25 Julho 1987, pp.60-61R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Um ‘thriller’ arquitectónico”, *Expresso Revista*, 5 Setembro 1987, pp.46-47R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Siza: ângulos agudos”, *Expresso Revista*, 31 Outubro 1987, pp.70-71R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura: prémios sem polémica”, *Expresso Revista*, 14 Novembro 1987, pp.67-68R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Voltaram as fachadas”, *Expresso Revista*, 30 Janeiro 1988, pp.52-53R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Férias em ‘Old Village’”, *Expresso, Revista*, 16 Abril 1988, pp.66-67R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Os quarteirões de Quarteira”, *Expresso Revista*, 21 Maio 1988, pp.80-81R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Lisboa, ideias feitas e ideias marginais”, *Expresso Revista*, 18 Junho 1988, pp.70-71R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Nuno Teotónio Pereira: ‘Tem que haver um controlo público’”, *Expresso Revista*, 24 Setembro 1988, pp.54-56R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura a metro”, *Expresso Revista*, 15 Outubro 1988, pp.40-41R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Vinte anos depois”, *Expresso, Revista*, 24 Dezembro 1988, p.44R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Ofereçam-lhe flores”, *Expresso, Revista*, 11 Fevereiro 1989, pp.52-53R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Gonçalo Byrne: por uma arquitectura problemática” [Entrevista], 18 Março 1989, pp.52-54R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Tomás Taveira: ‘é impossível anular-me, penso!’”, *Expresso, Revista*, 24 Junho 1989, pp. 56-61R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura para venda”, *Expresso Revista*, 29 Julho 1989, pp.64-66R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura de resistência”, *Expresso Revista*, 26 Agosto 1989, pp. 44-46R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Join the club: uma história de arquitectura (espelho de água)”, *Expresso Revista*, 21 Outubro 1989, pp.78-80R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Uma década de transição?”, *Expresso Revista*, 30 Dezembro 1989, pp.54-55R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Houve uma perestroika na arquitectura” [Entrevista a Manuel Graça Dias/Egas José Vieira], *Expresso Revista*, 27 Janeiro 1990, pp.28-32R

Caldas, João Vieira; Gomes, Paulo Varela

“Duas casas: o sistema e a paisagem”, *Expresso Revista*, 10 Março 1990, pp.53-57R

Câncio, Guilherme

“Encontro nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 202-203

“Uma carta e a nossa resposta”. *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Abril/Maio 1979, p. 66

Carvalho, Eduardo Manuel de Moraes Kol de

“Ainda o Centro George Pompidou: que futuro para o símbolo?”, *Arquitectura*, nº136, (4ª série), Fevereiro 1980, pp. 52-55

Castells, Manuel

“A sociologia e o problema urbano”, *Arquitectura*, nº125, Agosto 1972, pp. 64-68

“Conferências por arquitectos e engenheiros soviéticos” [Associação Amizade Portugal-URSS], *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Abril/Maio 1979, p. 65

“Conjunto da Galé (Tróia)”, *Binário*, nº177-178, Junho/Julho 1973, p.241

Consiglieri, Victor

“O ecletismo Clássico Moderno (para quem pensar o Pós-Modernismo morto...)”, *Arquitectura*, nº153, (4ª série), Setembro-Outubro 1984, p.11

Consiglieri, Victor; Neves, Victor

“As transformações duma arquitectura racionalista”, *Arquitectura*, nº 151, 1983, pp. 46-48.

Consiglieri, Victor; Toussaint Pereira, Michel,

“Para uma nova contradição na arquitectura?”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº5, Abril 1982, p.7

“Conjunto habitacional em Chelas/Zona 2”, *Arquitectura*, nº141, (4ª série) Maio 1981, p. 18-29

Cordeiro, Arsénio Raposo

“Ampliação e reformulação da assembleia da república”, *Jornal Arquitectos*, nº 114-155, Agosto-Setembro 1992, pp. 26-27

Costa, Alexandre Alves

“Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, La Coruña: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986 [desdobrável, s.p.]

Costa, Alexandre Alves

“O Pavilhão Carlos Ramos”, *Arquitectura Portuguesa*, nº 11, 1987, p.50

Costa, Alexandre Alves

“Arquitectura do Porto”, Colóquio Arquitectura e Cidade. Propostas recentes. Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1987 [policopiado]. [Alexandre Alves Costa, *Textos Datados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp. 229-244]

Costa, Alexandre Alves

“A propósito de um percurso”, Sergio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988, pp.3-6

Costa, Alexandre Alves

“Riconoscere e raccontare”. *Casabella*, nº564, Gennaio 1990 [Alexandre Alves Costa, “Reconhecer e Dizer”, *Textos Datados*. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp.89-93]

Costa, Alexandre Alves

“A ordem do objecto único” [2005], Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pp. 125-127

Costa, Alexandre Alves; Siza Vieira, Álvaro; Tavares, Domingos; Moura, Eduardo Souto de; Fernandez, Sergio

“Um quadrado a menos”, *JA – Jornal Arquitectos*, “A condição Pós-Moderna”, nº208, Novembro/Dezembro 2002, pp.16-25

Cunha, Gastão; Vicente, Manuel

“Bar Metro e Meio”, *Arquitectura*, nº130, Maio 1974, pp. 32-34

Cunha, Luiz

“Centro de caridade no Porto / Luiz Cunha” *Binário*, nº 153, Jun. 1971, pp. 360-366

Cunha, Luís

“Centro Psico Geriátrico de N. Sra. de Fátima na Parede, Cascais / Luiz Cunha”, *Jornal Arquitectos*, nº 33/34, Jan.- Fev. 1985, pp. 55-56

Cunha, Luiz

“Igreja de São Mamede de Negrelas, Santo Tirso / Luís Cunha”, *Arquitectura*, nº 102, Mar.-Abr. 1968, pp. 68-72

Cunha, Luiz

“Igreja de Cristo-Rei [na] Portela de Sacavém / Luiz Cunha”, *Jornal Arquitectos*, nº 128, Out. 1993, pp. 52-59

Cunha, Luiz

“Museu de arte e Arqueologia do Seminário maior do Porto. 1957-1962”, *Arquitectura*, nº87, Março-Abril 1965, pp. 76-79

Cunha, Luiz

“Reflexões sobre as megaestruturas urbanísticas e a arquitectura celular”, *Binário*, nº147 Dezembro 1970, p.264

Cunha, Luiz

“Plano de pormenor do Polo II da Universidade do Porto / Luiz Cunha”, *Jornal Arquitectos*, nº154, Dez. 1995, pp. 25-29

Cunha, Luiz

“Uma realidade no limite do imaginário: entrevista a Luís Cunha / por José Charters Monteiro”, *Arquitectura e Vida*, nº 9, Out. 2000, pp. 36-43

“ESBAL – o salto qualitativo”, *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, pp. 61-65

“O desenvolvimento turístico da península de Tróia”, “Tróia”, *Binário*, nº177-178 Junho/Julho 1973, p. 234

Dias, Manuel Graça

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº134, (4ª série) Junho/Julho 1979, p. 50

Dias, Manuel Graça

“Algumas reflexões durante os Encontros de Macau”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto 1983, p. 67

Dias, Manuel Graça

“O biombo neura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº50, 18/31 Janeiro 1983, p. 15.

Dias, Manuel Graça

“Depois do Moderno? – Portugal!”, *Expresso Revista*, 8 Janeiro 1983, 25R

Dias, Manuel Graça

“Moderno, funcional, e depois”, *JA – Jornal Arquitectos* nº 16/17/18, Março-Abril-Maio 1983, p.S-5.

Dias, Manuel Graça

“Algumas reflexões durante os encontros de Macau”, *Arquitectura* nº150, (4ª série), Julho/Agosto, 1983, p.67

Dias, Manuel Graça

“XVIII Eis posições modernas”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.14-15

Dias, Manuel Graça

“Desossar, com garfo e faca”, *JA-Jornal Arquitectos*, nº33-34, Janeiro-Fevereiro 1985, p.S8

Dias, Manuel Graça

“Prémio de Arquitectura da AICA – 1983”, *Arquitectura*, nº152, (4ª série), Maio-Junho 1984, p.74

Dias, Manuel Graça

“Abstract representation”, *Arquitectura*, nº152, (4ª série), Maio-junho, 1984, p.75

Dias, Manuel Graça

“Descobertos mais portugueses na Bienal de Paris”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº147, 30 Abril/ 6 Maio 1985, p.9.

Dias, Manuel Graça

“Arquitectura popular”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº152, 21/27 Maio 1985, p. oito.

Dias, Manuel Graça

“Os anti-Moda”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº152 4/10 Junho 1985, p. 8

Dias, Manuel Graça

“História de bom gosto”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº170, 8/14 Outubro 1985, p. 8

Dias, Manuel Graça

“Bicos”; “Decoração”; “Encenação” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.16

Dias, Manuel Graça

“Risos” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.17

Dias, Manuel Graça

“Frágil, Sob Camadas de Tinta”, *Arquitectura Portuguesa*, Ano I, 5ª série, nº4, Novembro-Dezembro 1985, pp.48-51.

Dias, Manuel Graça

“Por uma vanguarda popular”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº51/52, Ano 5, Novembro/Dezembro 1986, p.22

Dias, Manuel Graça

“Familiar”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, p.29

Dias, Manuel Graça

“Colagem de suspeições”, *Architécti*, nº 4, Abril 1990, pp.65-71

Dias, Manuel Graça

“Pleasure”, Eric K C Lye, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*. Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp.22-28

Duarte, Carlos

”Manuel Vicente”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 107, Jan. 1992, pp. 0-25.

Duarte, Carlos

“Conceição Silva. A casa de um arquitecto”, *Arquitectura*, nº105-106, Setembro-Dezembro 1968, pp.205-206

Duarte, Carlos S.

“Hotel da Balaia. Comentário por... “, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp. 69/96

Duarte, Carlos

“Encontro nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 200-201

Duarte, Carlos

“Pessimismo e imaginação na arquitectura espanhola de hoje”, *Arquitectura*, nº115, Maio-Junho 1970, p. 98

Duarte, Carlos

“Os encontros de Macau – Abril 1983”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto 1983, p. 65

Duarte, Carlos *et al*

“A sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian”, *Arquitectura*, nº111, Setembro-Outubro 1969, pp. 210-240

Duarte, Carlos; Lamas, José; Fernandes, José Manuel; Dias, Manuel Graça

“Editorial” [3º Congresso da Associação dos Arquitectos Portugueses], *Arquitectura*, nº152, (4ª série), Maio-Junho 1984, p.23

“Edifício comercial em Lisboa”, *Binário*, nº171, Dezembro 1972, p.523

Fernandes, José Manuel

“Para o estudo da arquitectura modernista em Portugal. Evolução estilística (I)”, *Arquitectura*, nº132, (4ª série) Fevereiro/Março 1979 pp. 54-65

Fernandes, José Manuel

“Para o estudo da arquitectura modernista em Portugal. Evolução estilística (II)”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Abril/Maio 1979, pp. 38-47

Fernandes, José Manuel

“Para o estudo da arquitectura modernista em Portugal. Evolução estilística (III)”, *Arquitectura*, nº137, (4ª série) Julho/Agosto 1980 pp. 16-25

Fernandes, José Manuel

“Para o estudo da arquitectura modernista em Portugal. Evolução estilística (IV)”. *Arquitectura*, nº138, (4ª série) Setembro/Outubro 1980 pp. 64-73

Fernandes, José Manuel

“O congresso que foi...” [2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos]. *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, p. 73

Fernandes, José Manuel

“Arquitectura regional – e agora?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº5, 28 Abril/11 Maio 1981, p. 34

Fernandes, José Manuel

“Lisboa, filmes”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº9, 23 Junho/6 Julho 1981, p. 31

Fernandes, José Manuel

“Intervir na *construção dos dias*”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº23, 5/8 Janeiro 1982, p. 23

Fernandes, José Manuel

“A surpresa do Porto – uma arquitectura ausente”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº50, 18/31 Janeiro 1983, p.15

Fernandes, José Manuel

[Novíssimos – Sem Título], *Arquitectura*, nº149, (4ª Série), Março-Abril 1983, p.15

Fernandes, José Manuel

“Casas Modernas/Paisagens Antigas”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto 1983, pp. 57-61

Fernandes, José Manuel

“Dois arquitectos de Lisboa”, *Expresso Revista*, 20 Agosto 1983, pp.21-25R

Fernandes, José Manuel

“Tomás Taveira: cenografia e barroco”, *Expresso Revista*, 20 Agosto de 1983, pp.24-25R

Fernandes, José Manuel

“O luxo das Amoreiras”, *Expresso Revista*, 19 Novembro 1983, p.5R

Fernandes, José Manuel

“A casa dos bicos ‘travesti’”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 19 Novembro/5 Dezembro de 1983, p.27

Fernandes, José Manuel

“Paolo Portoghesi: a memória no pós-modernismo”, *Expresso Revista*, 5 Maio 1984, p.35R

Fernandes, José Manuel

“Os novos monstros ou sete coisas para odiar”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº158, 16/22 Julho 1985, pp. 9-10

Fernandes, José Manuel

“Viagens na minha Terra”, *Arquitectura Portuguesa*, nº3, Setembro/Outubro, 1985, pp.12-16.

Fernandes, José Manuel

“O ‘Triangulo das Amoreiras’”, *Arquitectura Portuguesa*, nº4, 1985, pp. 31-34

Fernandes, José Manuel

“Como é diferente a arquitectura em Portugal!”, *Expresso Revista*, 30 Novembro 1991, pp.101-102R

Fernandes, José Manuel

“Pequenas Jóias”, *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.

Ferrão, Bernardo

“Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987”; Fernando Távora, *Fernando Távora*, Lisboa: Editora Blau, 1993, pp.23-46

Ferreira, Raul Hestnes

“Algumas reflexões sobre a cidade americana”, *Arquitectura*, nº91, Janeiro-Fevereiro 1966, pp. 1-8

Ferreira, Raul Hestnes

“Casa em Albarraque”, *Arquitectura*, nº92, Março-Abril 1966, pp. 73-76

Ferreira, Raul Hestnes

“Aspectos e correntes actuais da Arquitectura Americana”, *Arquitectura*, nº98, Julho-Agosto 1967, pp. 148-155

Ferreira, Raul Hestnes

“Encontro nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 202-203

Ferreira, Raul Hestnes

“Entrevista”, *Arquitectura*, nº127-128, Abril-Junho 1973, pp. 2-8

Ferreira, Raul Hestnes

“Casas geminadas em Queijas”, *Arquitectura*, nº129, Abril 1974, pp. 33-35

Ferreira, Raul Hestnes

“Os encontros de Macau – Abril 1983”, *Arquitectura*, nº150, (4ª série), Julho/Agosto 1983, p. 66

Ferreira, Raul Hestnes

“Conversa com Raul Hestnes Ferreira”, Alexandre Alves Costa, com Adelino Gonçalves e Nuno Correia. Raul Hestnes Ferreira, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp. 251-293

Ferreira, Teresa

“Uma abordagem diferente da arquitectura moderna”, *JA-Jornal Arquitectos*, nº 63/64/65, Abril 1988, p.23

Figueira, Jorge

“A Década do Prefixo Turbulento”. *Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, pp.15-24

Figueira, Jorge

“A mão que embala o berço. Pancho Guedes dentro e fora do Team 10”; Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, pp. 99-109

Figueira, Jorge

“Um mundo português”; Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, *11 Cidades Cities, Projectos Projects 1995-2005*, Porto: Civilização Editora, 2006, pp. 24-29

Figueira, Jorge

“Para Lá do Contemporâneo, regressando a Rossi”, *A Noite em Arquitectura*, Lisboa: Relógio d'Água, 2007, pp.141-148 [*JA-Jornal Arquitectos*, nº 117, Outubro-Dezembro, 2004]

Figueira, Jorge

“Monumentalidade e Melancolia: a Bela Vista revisitada”, *A Noite em Arquitectura*, Lisboa: Relógio d'Água, 2007, pp. 162-167 [*JA-Jornal Arquitectos*, 223, Abril/Maio/Junho, 2006]

Figueira, Jorge

“Um Mundo Coral”; Álvaro Siza, *Álvaro Siza*, Porto Alegre, São Paulo: Fundação Iberê Camargo, Cosacnaify, 2008, pp.126-136

Frampton, Kenneth

“Nada numa mão, nada na outra”, *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa: Editorial Blau, 1997, pp. 7-8

França, José-Augusto

“A casa portuguesa e o neo-românico no princípio de novecentos”, *Arquitectura*, nº95, Janeiro-Fevereiro 1967, pp. 30-34

França, José-Augusto

“A cidade e as suas imagens”, *Arquitectura*, nº104, Julho-Agosto 1968, pp. 146-147

Gaspar, Jorge

“Entrevista conduzida por José Lamas”, *Arquitectura*, nº137, (4ª série) Julho/Agosto 1980, pp. 72-75

Godinho, Januário

“Frank Lloyd Wright”, *Arquitectura*, nº67, Abril 1960, pp. 3-7

Gomes, Varela Paulo

“Modernismo e guerra”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº106, 17/23 Julho 1984, pp. 6-8

Gomes, Varela Paulo

“Artes: regresso à Encyclopédie”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº137, 12/18 Fevereiro 1985, p.19

Gomes, Varela Paulo

“Conversa de café acerca da descronologização”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº148, 7/13 Maio 1985, p.12

Gomes, Paulo Varela

“O fim da arquitectura ou arquitectura finalmente”, *Diário de Lisboa*, 20 Maio 1985, p.21

Gomes, Varela Paulo

“Jorge Colombo: a função (e o sentimento) da linha”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº152 4/10 Junho 1985, p. 12

Gomes, Varela Paulo

“Ainda entre parêntesis, o êxtase”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº155, 25 Junho/1Junho 1985, pp. 20-21

Gomes, Varela Paulo

“Arquitectura, soberba, catástrofe: a propósito de 3 *Arquitectos Franceses*”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº154 18/24 Junho 1985, pp. 10-11

Gomes, Varela Paulo

“O tronco à janela”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº157, 9/15 Julho 1985, p. 21

Gomes, Varela Paulo

“Esplendor selvagem ou os alvares da Pop britânica”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº162, 12/19 Agosto 1985, p.18

Gomes, Varela Paulo

“Medir”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21/27 Dezembro 1985, p. 32

Gomes, Paulo Varela

“Desejo, Desígnio, Desenho”, *Arquitectura Portuguesa*, nº8, Julho/Agosto 1986, pp. 21-23

Gomes, Varela Paulo

“Condensar”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº192, 10/16 Março 1986, p. 9

Gomes, Varela Paulo

“Reproduzir”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº201, 12/18 Maio 1986, p.11

Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura: ‘high tech’ e neo-modernismo”, *Expresso Revista*, 25 Outubro 1986, pp.48-50R

Gomes, Paulo Varela

“Manuel Graça Dias, uma arquitectura sem fim”, *Contraste*, nº1/2 Outubro 1987, II Série, pp.12-13

Gomes, Paulo Varela

“Gosto de fazer errado” [Pedro Calapez], *Contraste*, nº1/2 Outubro 1987, II Série, pp.14-15

Gomes, Paulo Varela

“77-87, Viva a pós-década para a história do pós moderno em Portugal”, *Contraste*, nº1/2 Outubro 1987, II Série, pp.16-19

Gomes, Paulo Varela

“Uma escola que queria ser diferente”, *Expresso, Revista*, 28 Fevereiro 1987, pp.40-41R

Gomes, Paulo Varela

“O arquitecto do século”, *Expresso, Revista*, 3 Outubro 1987, pp.46-48R

Gomes, Paulo Varela

“O inventor do pós-moderno”, *Expresso Revista*, 12 Dezembro 1987, 67R

Gomes, Paulo Varela

“Lisboa-shopping”, *Expresso Revista* 31 Dezembro 1987, pp.31-33R

Gomes, Paulo Varela

“O efeito Amoreiras”, *Expresso Revista*, 31 Dezembro 1987

Gomes, Paulo Varela

“Um mundo de passagem”, *Expresso Revista*, 28 Maio 1988

Gomes, Paulo Varela

“Lisboa, ideias feitas e ideias marginais”, *Expresso Revista*, 18 Junho 1988

Gomes, Paulo Varela

“Público e Privado”, *Expresso Revista*, 3 Dezembro 1988, pp.50-51R

Gomes, Paulo Varela

“O tempo dos performativos”, *Expresso Revista*, 4 Março 1989, pp.50-51R

Gomes, Paulo Varela

“Os espaços perdidos”, *Expresso, Revista*, 29 Abril 1989, pp.70-71R

Gomes, Paulo Varela

“Cyber-punks”, *Expresso, Revista*, 29 Abril 1989, pp.74-76R

Gomes, Paulo Varela

“Os dentes, a pornografia, o cabelo, a hipocondria, a casa de banho, a América, as drogas, os intestinos, o tempo, o céu e a morte de Martin Amis”, *Expresso Revista*, 20 Maio 1989

Gomes, Paulo Varela

“Paulo Varela Gomes em *O Susto*”, [Entrevista de Jorge Figueira], *Unidade*, 2, dd!AEFAUP, Novembro 1989, pp. 81-87

Gomes, Paulo Varela

“A moda e a verdade”, *Expresso, Revista*, 8 Dezembro 1989, pp.78-80R

Gomes, Paulo Varela

“1979-1989: Viva Paris!”, *Expresso, Revista*, 15 Dezembro 1989, pp.66-71R

Gomes, Paulo Varela

“A cidade de vidro”, “As pirâmides do Louvre”, “A França-estaleiro”, “La grande Arche”, *Expresso, Revista*, 15 Dezembro 1989

Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura de estádio”, *Expresso, Revista*, 3 Fevereiro 1990, pp.36-37R

Gomes, Paulo Varela

“Peter Eisenman: *Nada está certo. Nada. Nunca*”, *Expresso, Revista*, Entrevista, 24 Fevereiro 1990, pp.36-38R

Gomes, Paulo Varela

“Arte e Técnica”, *Architècti*, 8, Jan/Fev/Março, 1991, pp.70-71

Gomes, Paulo Varela

“Pontos de referência a exposição de arquitectura portuguesa na Europália”, *JA – Jornal Arquitectos, Antologia 1981-2004*, nº218-219, Janeiro-Junho 2005, pp. 132-136 [*JA-Jornal Arquitectos*, nº 103-104, Outubro 1991, pp.26-43]

Gomes, Paulo Varela

“Cuestiones de lenguaje, arquitectos y obras recientes en Portugal”, *AV – Monografias de Arquitectura y Vivienda*, “Portugueses”, nº47, 1994, pp. 14-25

Gomes, Paulo Varela

“Arquitectura, os Últimos Vinte e Cinco Anos”. Paulo Pereira (dir.). *História da Arte Portuguesa*. III Volume, Lisboa: Circulo de Leitores, 1995, pp. 547-588

Gomes, Paulo Varela

“A tradição do novo”, Raul Hestnes Ferreira, *Projectos, 1959-2002*. Lisboa: Edições Asa, 2002, pp.5-9

Graça, João Luís Carrilho da

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº134, (4ª série) Junho/Julho 1979, p. 52

Graça, João Luís Carrilho da

“Diz que estás a sufocar o crocodilo”, *Arquitectura Portuguesa*, nº3, Setembro-Outubro 1985, p.54

Graça, João Luís Carrilho da

“Atingir a *estrutura* dos acontecimentos” [Entrevista por José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias], *Arquitectura Portuguesa*, nº6, Março-Abril, 1986, pp. 20-22

Graça, João Luís Carrilho da

“Desassossego”, *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, La Corunã: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986 [Desdobrável, s.p.]

Grilo, Júlio Teles

“From Trás-os-Montes”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº281, 23/29 Novembro 1987, p.10

“A habitação social nos países em vias de desenvolvimento...”, *Arquitectura*, nº114, Março-Abril 1970, pp. 80-83

Guedes, A.D.A.

“Buildings Grow Out of Each Other or How my Own Sagrada Família Came to Be” [1967].

Pancho Guedes, “A Sagrada Família da Manchava”, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp.60-63

Guedes, A. d’Alpoim

“Things are Not What They Seem to Be - The Auto-Bio-Farcical Hour” [1962], Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 20-25

Guedes, A. d’Alpoim

“Four Sights and the Whosing of Sakes” [1962], Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 26-29

Guedes, Amancio d’Alpoim

“The American Egyptian Style” [1964], Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp.34-35

A. d’Alpoim Guedes, arquitecto às vezes no sítio da cantina do senhor Marques

“A Cidade Doente – Várias Receitas Para Curar o mal do Cinto do Caniço e o Manual do Vogal Sem Mestre”. *A Tribuna*, Lourenço Marques: 09/06/1963, pp.6-7

Guedes, Amâncio

“A Minha Maneira Arqueada e um pedaço à romana” [*Arquitectura Portuguesa*, 2, 1985]. José Manuel Fernandes (comissário), “Um *Outsider* do Moderno em África”, *Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994, s.p.

Guedes, Mr. d’Amancio

“The Practice of Architecture” [1964], Pancho Guedes, *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, pp. 40-53

Guedes, Cristina; Pereira, Luís Tavares,

“O Futuro da Arquitectura”, *Unidade*, nº3, AEFAUP, 1992, pp. 50-62

Guedes, Pancho

“Anarquista conservador, Entrevista de Jorge Cruz Pinto e José Charters Monteiro”, *Arquitectura e Vida*, nº 11, Dezembro 2000, pp. 24-31

Guiheux, Alain

“Espace du Dialogue”, *Architecture d’Aujourd’hui*, nº 269, Jun. 1990, pp. 62-63

Hall, Peter

“As cidades: tradições e mudanças”, *Arquitectura*, nº139, (4ª série) Novembro/Dezembro 1980 p. 82

Helder, Herberto

“Texto de base que serviu para a elaboração do poema que ‘percorre’ a loja”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp. 70-73

“Informação”. *Arquitectura*, nº 132 (4ªSérie) Fevereiro/Março 1979, p.76

Lacerda, Manuel; Leal, Tomás D’ Eça

“5 Projectos 5 (...)”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 19/20, Julho/Agosto, 1983, pp.7-14

Lamas, José Manuel Ressano

“Luiz Cunha”, *Jornal Arquitectos*, “Percursos de Carreira”, nº 112-113, Jun./Jul. 1992, pp. 60-63

Lamas, José; Fernandes, José Manuel; Dias, Manuel Graça ; Braizinha, Joaquim; Paciência, João

“Mesa redonda sobre a exposição ‘Depois do Modernismo’”, *Arquitectura*, nº153, (4ª série), Setembro-Outubro 1984, pp. 18-24

Lamas, José

“Editorial”, *Arquitectura*, nº148, (4ª série), Março/Abril 1983, p. 13

Lamas, José; Dias, Manuel Graça

“Algumas intenções”, *Arquitectura Portuguesa*, “Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes”, nº2, Julho/Agosto 1985, p.11

Leal, J.

“Decoração de três lojas em Lisboa (Conceição Silva)”, *Arquitectura*, nº92, Março-Abril 1966, pp. 83-87

Leal, João

“Galeria 363, José Pulido Valente”, *Arquitectura*, nº103, Maio-Junho 1968, pp. 122-123.

Leal, M. João

“Uma loja de discos”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp. 70-73

Lee, Kaiman; Meyer, Ralph

“Os programas de computadores ao serviço dos arquitectos”, *Arquitectura*, nº130, Maio 1974, pp. 37-41

Leite, Inês

“Atelier Conceição Silva: Território e Turismo”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº227, Abril-Junho, 2007, pp. 26-31

Lopes, José Francisco Teixeira

“Como tudo tem a ver com tudo: do humor para a Arquitectura”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 73, Dezembro 1988, p. 10

Quintana, F G

“Archigram e o mundo do futuro”, *Arquitectura*, nº99, Setembro-Outubro 1967, p.186

Mello, Duarte Cabral de

“Vitor Figueiredo/Arquitecto”, *Arquitectura*, nº135, (4ª série), Setembro/Outubro 1979, pp. 25-35

Mendes, Manuel Alberto Soares

“No construído, Arquitectura como problema”, *Jornal Arquitectos*, nº 73, Dezembro 1988, pp. 5-9

Mendes, Manuel

“‘Escola’ ou ‘generalismo’ — ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável”, *Páginas Brancas [I]*, (Arquitectura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP), Porto, 1986, s.p. [9 páginas]

Mendes, Manuel

“Exposição nacional de arquitectura (que situação, a da disciplina do desenho?)”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 51/52, Dezembro 1986, pp.4-5

Mendes, Manuel

“Porto, Ecole et Projects 1940-1986”, *Architectures à Porto*, Conçu et réalise par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990], pp.42-84

Mendes, Manuel

“O lugar da Presente Arquitectura Portuguesa”, *Via Latina*, Coimbra: D.G.A.A.C, Inverno, 1989, pp.129-133

Mendes, Manuel

“Arquitectura Portuguesa Anos 50. Anos 80, isolamento experimentalismo revelação”, *Cadernos Politika*, s.d. [1990]

Mendes, Manuel

“Atmosfera doméstica, Porto uma ‘melancolia pré-trágica’”, *Unidade*, nº 4, AEFAUP, 1995, pp. 28-35

“Mesa-redonda – A loja de modas, o projectista e a sociedade de consumo”, *Arquitectura*, nº119, Janeiro/Fevereiro 1971, pp. 20-25

Miguel, António Marques

“Rua ou eixo viário. Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Junho/Julho 1979, p. 53

Miguel, António Marques

“Casa dos Bicos”, *Arquitectura*, nº151,1983, pp.66-67

Miguel, António Marques

“Planos em Três Projectos”, *Arquitectura Portuguesa*, nº5, 1986, p.49

Miguel, António Marques

“Amigos Sete, Arquitectos”, *Arquitectura Portuguesa*, nº6, Março/Abril 1986, pp.65-68

Miguel, António Marques

“7 Obsessões”, *Arquitectura Portuguesa*, nº7, Maio/Junho 1986, pp.22-65

Milheiro, Ana

“Histórias de edifícios invulgares”, *Sábado*, nº193, 21 a 27/02/1992, pp. 21-27

Milheiro, Ana

“Inventar a Cidade”, *Sábado*, nº257, 14 a 20/05/1993, pp. 62-63

Milheiro, Ana Vaz

“Manuel Graça Dias e a Escrita de Arquitectura”; Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, *II Cidades Cities, Projectos Projects 1995-2005*, Porto: Civilização Editora, 2006, pp. 30-37

Milheiro, Ana Vaz

“As Coisas não são o que parecem que são”, *Opúsculos 15 – Pequenas construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto: Dafne Editora, Novembro 2008

Moneo, Rafael; Portas, Nuno

“A chamada escola de Barcelona”, *Arquitectura*, nº107, Janeiro-Fevereiro 1969, pp.1-4.

Monteiro, José Charters

“Uma construção na azul neblina da memória” [*JA* 174/175, Setembro 1997, pp.28-32], *JA – Jornal Arquitectos*, “Antologia 1981-2004”, Jorge Figueira; Jorge Nunes; Ana Vaz Milheiro; Manuel Graça Dias (ed.), 218/219, Janeiro-Junho 2005, pp.196-200

Moura, Eduardo Souto de

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série), Junho/Julho 1979, p. 55

Moura, Eduardo Souto de

“A ambição à obra anónima. Conversa com Eduardo Souto Moura, entrevista por Paulo Pais”, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa: BLAU, 1994, pp. 27-32

Neves, Vítor

“A crítica do espaço. A nova arquitectura portuguesa”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 73, Dezembro 1988, p. 8

Noronha da Costa, Luís

“Vítor Figueiredo na história da arquitectura portuguesa nos dias de hoje”, *Arquitectura*, nº135, (4ª série), Setembro/Outubro 1979, pp. 36-54 (obras)

“Notícias – Novíssimos – e Arquitectura de Emigrante”, *Arquitectura*, nº145, Fevereiro 1982, p. 78

Nunes, Pedro Manuel Simões

“Restos de Modernidade”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 73, Dezembro 1988, p.3

Oliveira, Alberto; Medeiros, Luís Filipe; Vicente, Manuel

“Encontro Nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 206-207

Paciência, João

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº 134 (4ª Série) Junho/Julho 1979, p.54

Paciência, João

“Interrogações em dois actos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 58, Jun. 1987, p.5

Paciência, João

“Máscaras, Um Tema constante na arquitectura de Alsino (sic) Soutinho”, *Jornal Arquitectos*, nº 58, Jun. 1987, p.15

Paciência, João

“João Paciência, algumas experiências (74-80)”, *Arquitectura*, nº144, (4ª série), Dezembro 1981, pp. 32-57

Paciência, João

“Entrevista por José Lamas”, *Arquitectura*, nº144, (4ª série), Dezembro 1981, pp. 58-63

Paciência, João

“2º Simpósio internacional de arquitectura no Departamento de Arquitectura na ESBAL”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 19/20, Julho/Agosto 1983, pp.17-18

Paciência, João

“A propósito de uma exposição”, *JA – Jornal Arquitectos* nº 16/17/18, Março/Abril/Maio, 1983, p.S-1

Paciência, João

“Notas à margem de três projectos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.16-17

Pedreirinho, José Manuel

“Lisboa: *Small is beautiful*”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº37, 20 Julho/2 Agosto 1982, p.18

Pedreirinho, José Manuel

“Do Monumental à *Casa dos Bicos* uma enfiada de problemas”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº49, 4/17 Janeiro 1983, p. 18

Pedreirinho, José Manuel

“Arquitectura portuguesa, modas e bordados”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº50, 18/31 Janeiro 1983, pp. 14-15

Pereira, Paulo; Gomes, Paulo Varela

“O fim do milénio”, *Expresso Revista*, 29 Outubro 1988, pp.3-C

Pereira, Nuno Teotónio

“Habitações para o maior número”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp.181-183

Pereira, Nuno Teotónio

“Encontro Nacional de Arquitectos. Dezembro 1969”, *Arquitectura*, nº110, Julho-Agosto 1969, pp. 202-203

Pereira, Nuno Teotónio

“Edifício comercial na Rua Braamcamp, Lisboa (Franjinhas)”, *Arquitectura*, nº113, Janeiro-Fevereiro 1970, pp. 8-14

Pereira, Nuno Teotónio

“Ausência de combatividade” (2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos), *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, p.73

Pereira, Teotónio Nuno

“Que arquitectura se faz em Portugal? Obras de pequeno porte”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº189, 18/24 Fevereiro 1986, p.11

Pereira, Nuno Teotónio; Fernandes, José Manuel

“A arquitectura do fascismo em Portugal”, *Arquitectura*, nº142, (4ª série) Julho 1981 pp. 38-48

Pereira Teotónio, Nuno; Portas, Nuno

“Habitação em Vila Viçosa – Habitação na Praia das Maças”, *Arquitectura*, nº79, Julho 1963, p. 3-11

Pessoa, A. Sérgio

“A saga da Casa dos Bicos”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 13/19 Dezembro de 1983, p.21

Pestana, Vasco Câmara

“A Casa dos Bicos”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 21/22/23, Out/Nov/Dez 1983, pp.11-12

Pernes, Fernando

“Os anos 40 numa Exposição Gulbenkian”, *Colóquio Artes*, nº 53, 2ª Série/24º Ano, Junho 1982, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-15

Pestana, Vasco Manuel

“A produção arquitectónica já não se limita ao eixo Lisboa-Porto”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº16-17-18, Março/Abril/Maio 1983, pp.S-11/S-12

Pimentel, Diogo Lino

“Comentário Breve a alguns trabalhos de Luiz Cunha”, *Arquitectura*, nº124, Maio 1972, pp. 9-10 [obras: pp.10-30]

Pimentel, Diogo Lino

“Luís Cunha, Projectos e outros desenhos”, *Arquitectura*, nº145, Fevereiro 1982, pp. 42-43 [obras: pp.44-77]

Pina, M.A.

“Siza Vieira, arquitectura, arquitectura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº4, 14/27 Abril 1981, p.2

Porfírio, José Luís

“A propósito da arte do computador”, *Arquitectura*, nº130, Maio 1974, pp. 42-43

Portas, Nuno

“Observações à Obra” (“Escola Francesa do Porto / Manuel Marques de Aguiar, Luís Cunha, Carlos Carvalho Dias”, *Arquitectura*, nº 82, Junho 1964, s.p.

Portas, Nuno

“Arquitectura religiosa Moderna em Portugal”, *Arquitectura*, nº60, Outubro 1957, pp. 20-34

Portas, Nuno

“A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, nº66, Novembro-Dezembro 1959, pp. 13-14

Portas, Nuno

“3 obras de Álvaro Siza Vieira”, *Arquitectura*, nº68, Julho 1960, pp. 13-32

Portas, Nuno

“Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *Arquitectura*, nº71, Julho 1961, pp. 11-12

Portas, Nuno

“A obra de José A. Coderch e M. Valls Vergés”, *Arquitectura*, nº73, Dezembro 1961, pp. 11-18

Portas, Nuno

“Estrutura e Forma”, *Arquitectura*, nº74, Março 1962, p. 23

Portas, Nuno

“Uma experiência pedagógica na E.S.B.A do Porto”, *Arquitectura*, nº77, Janeiro 1963, pp. 16-18

Portas, Nuno

“Comentário. Casa de Chá da Boa Nova”, *Arquitectura*, nº88, Maio-Junho 1965, pp. 97-98

Portas, Nuno

“Actualidade de Le Corbusier”, *Arquitectura*, nº89-90, Dezembro 1965, pp. 141-144

Portas, Nuno

“Fábrica...Rafael Moneo”, *Arquitectura*, nº103, Maio-Junho 1968, pp. 105-108

Portas, Nuno

“Desenho e apropriação do espaço de habitação”, *Arquitectura*, nº103, Maio-Junho 1968, pp. 124-128

Portas, Nuno

“Arquitecturas marginadas” [1970], *Arquitectura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto: FAUP Publicações, 2005, pp. 37-44

Portas, Nuno

“Entrevista conduzida por José Manuel Fernandes e José Lamas”, *Arquitectura*, nº135, (4ª série), Setembro/Outubro 1979, pp. 56-67

[Portas, Nuno]

Recensão a texto de Portas para Zevi – não assinado, *Arquitectura* nº135, (4ª série), Setembro/Outubro 1979, p. 76

Portas, Nuno

“Meia dúzia de questões sobre uma certa arquitectura, a melhor, do Porto”, *Onze arquitectos do Porto, Imagens recentes*, catálogo da exposição, Porto: Leitura, 1983, s.p.

Portas, Nuno

“A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, apud Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa: D. Quixote, 1984, vol.II

Portas, Nuno

“Prefácio”, *Páginas Brancas* [I], (Arquitectura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP), Porto, 1986, s.p. [4 páginas]

Portas, Nuno

“Álvaro Siza”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 32-33

Portas, Nuno

“Lembranças a propósito da obra de Gonçalo Byrne, arquitecto”, *Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias*, Coimbra: D.G.A.A.C, Maio de 1991, p.242

Portas, Nuno

“Sobre o Método e os significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira” [1992], *Arquitectura(s), Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto: FAUP Publicações, 2005, pp. 233-235

Portas, Nuno

“A Regra, a Modéstia e cidades melhores, entrevista de Jorge Figueira”, *Unidade*, nº3, Porto, AEFAUP, 1992, pp.14-21

Portas, Nuno; Grande, Nuno

“Entre a crise e a crítica da cidade moderna”; Amâncio (Pancho) Guedes; Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, pp. 65-79

Puig, Maria Ramon

“A arquitectura pessimista – uma subarquitectura”, *Arquitectura*, nº115, Maio-Junho 1970, pp. 99-102

Regnault, Catherine

“Se os arquitectos fossem mulheres”, *Arquitectura*, nº147, (4ª série), Outubro/Novembro 1982, pp. 60-61

Ricarte, Francisco

“Primeiras jornadas sobre loteamentos clandestinos”, *Arquitectura*, nº143, (4ª série), Setembro 1981, pp. 70-73

Sanches, Formosinho

“Entrevista por José Lamas e José Vasconcelos”, *Arquitectura*, nº151, (4ª série), 1983, pp. 61-65.

Santa-Rita, José; Vicente, Manuel

“Fachada Sul”, *Arquitectura*, nº151, 1983, pp.68-69

Santos, José Maya

“Comentário de José Maya Santos” (“Igreja de São Mamede de Negrelos, Santo Tirso / Luís Cunha”), *Arquitectura*, Mar.-Abr. 1968, nº 102, pp. 72-74

Serneels, Willy

“Convite a uma Descoberta”, *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989, pp. 40-42

Serneels, Willy

“Convite a uma descoberta”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, pp.52-53

Silva, Atelier Conceição

“Uma loja de discos”, *Arquitectura*, 108, Março-Abril 1969, pp.70-73

Silva, Conceição

“Hotel do Mar”, *Arquitectura*, nº80, Dezembro 1963, p.22-27 [comentário Goulart Medeiros].

Silva, Francisco Conceição

“Entrevista” [concedida a Mário Cardoso], *Arquitectura*, nº 120, Março-Abril 1971, pp. 42-47

Silva, Conceição

“Alguns trabalhos do atelier Conceição Silva” [Edifício Castil; Torres de Alferragide; Apartamentos da Balaia; Apartamento Porto de Abrigo de Sesimbra], *Arquitectura*, nº127-128, Abril-Junho 1973, pp.32-43

Silva, Cristino da

“Entrevista por Mário Cardoso”, *Arquitectura*, nº119, Janeiro-Feveireiro 1971, pp. 2-8

Silva, Fernando Gomes da

“Mesa-redonda – A loja de modas, o projectista e a sociedade de consumo”, *Arquitectura*, 119, Janeiro-Feveireiro 1971, p.21

Silva, Raquel Henriques da

“Conceição Silva, a homenagem póstuma”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº260, 29 Junho/5 julho 1987, p.26

Siza, Álvaro

“O que conduz os meus projectos está sobretudo fora de mim, não gostaria de ser líder de mim próprio. Uma entrevista com Álvaro Siza. José Aguiar”, *Jornal Arquitectos*, nº 58, Jun. 1987, pp.11-13

Siza, Álvaro

“Construção e Ensaios. A propósito de defesa de património e de arquitectura Moderna em Portugal”, *Vértice*, nº452, Janeiro/Feveireiro 1983, pp. 3-6

Siza Vieira, Álvaro

“Três obras de Álvaro Siza Vieira. Porto 1960-3”, *Arquitectura*, nº96, Março-Abril 1967, pp. 69-74

Siza, Álvaro

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, nº133, (4ª série) Junho/Julho 1979, p. 51.

Siza, Álvaro

“Plano de Pormenor para a Zona da Malagueira – Évora, Álvaro Siza Vieira”, *Arquitectura*, nº132, (4ª série), Feveireiro/Março 1979 pp. 34-49

Siza, Álvaro

“Interview” [Extract from an interview with Alvaro Siza], *L'Architecture Aujourd'hui*, nº211, Octobre1980, p.LIII

Siza, Álvaro

“O 25 de Abril e a transformação da cidade”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Colóquio Portugal 1974-1984, “Dez anos de transformação social”, nº18/19/20, Feveireiro 1986

Siza, Álvaro

“Em Veneza deixei a imaginação ir até ao limite” [Cinco minutos com...], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº190, 25 Feveireiro/3 Março 1986, p. 24

Siza, Álvaro

“Fernando Távora, 1923”, AAVV, *Desenho de Arquitectura. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de arquitectura da Universidade do Porto*, Porto: Universidade do Porto, 1987, pp.104-107

Siza, Álvaro

“Siza, o arquitecto” [Entrevista por José Carlos de Vasconcelos], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, nº323, 30 Agosto/5 Setembro 1988, pp.6-7

Siza, Álvaro

“Depoimento/2”, *Architècti*, nº1, Fevereiro 1989, pp. 26-31

Siza, Álvaro

“Centro Cultural do SEC”, *Architècti*, nº 5, Julho 1990, pp. 82-85

Siza, Álvaro

“Fragmentos de uma experiência, Conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara”, *Álvaro Siza. Obras e Projectos*, Centro galego de Arte Contemporânea, Electa, 1996, pp. 27-55

Siza, Álvaro

“Alvar Aalto: Três facetas ao acaso”, *Álvaro Siza. Obras e Projectos*, Centro galego de Arte Contemporânea, Electa, 1996, pp. 62-64

Siza, Álvaro

“Farmácia Moderna”, *Álvaro Siza. Obras e Projectos*, Centro galego de Arte Contemporânea, Electa, 1996, pp. 82-84

Siza, Álvaro

“Oito pontos quase ao acaso”, *Quaderns*, nº159, Outubro/Novembro/Dezembro, 1983, p.79

Siza, Álvaro

“Gostaria de construir no deserto do Sahara”, *Quaderns*, nº 169/170, 1986, pp. 90-91

Siza, Álvaro

“Entrevista a Alvaro Siza Vieira realizada por Marta Cervelló”, *Quaderns*, nº 169/170, 1986, pp. 76-89

Siza, Álvaro

“Banco Borges & Irmão”, *Arquitectura - Revista do Colegio Oficial dos Arquitectos de Madrid*, Julho/Agosto, 1986

Siza Vieira, Álvaro

“Post-modernismo e arquitectura”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, “Pós-modernismo e Teoria Crítica”, Março 1988, pp.175-180

Siza, Álvaro

“Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza, Alejandro Zaera”, *El Croquis*, nº 68/69, 1994, pp. 6-31

Siza, Álvaro; Portas, Nuno

“Portas-Siza: o diálogo dos arquitectos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº4, 14/27 Abril 1981, pp.3-6

Sharp, Dennis

“Extractos”, *Arquitectura*, nº99, Setembro-Outubro 1967, pp.186-188

Sharp, Dennis

“O futuro da arquitectura”, *Arquitectura*, nº114, Março-Abril 1970, pp. 62-67

Solá-Morales, Manuel

“Em defesa da teoria urbanística”, *Arquitectura*, nº126, Outubro 1972, pp. 122-123

Sousa, Eduardo Trigo de

“Alguns temas para conversa...”, *Arquitectura*, nº113, Janeiro-Fevereiro 1970, pp. 13-14

Soutinho, Alcino

“Edifício da Câmara Municipal de Matosinhos”, *Architècti*, nº1, Fevereiro 1989, pp. 19-40

Tainha, Manuel

“Um arquitecto pede licença”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº4, 14/27 Abril 1981, p. 7

Tainha, Manuel

“Reflexões sobre o II Congresso Nacional dos Arquitectos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº24, 19 Janeiro/1 Fevereiro 1982, p.19

Tainha, Manuel

“Notas em Defesa do pequeno atelier”, *Arquitectura*, nº145, (4ª série), Fevereiro 1982, pp. 34-35

Tainha, Manuel

“Depoimento”, *Arquitectura*, nº153, (4ª série), Setembro-Outubro 1984, pp. 24-26

Tavares, Domingos

“Arquitectura em debate – Aveiro 79”. *Arquitectura*, nº 134 (4ª Série) Junho/Julho 1979, p.54

Tavares, Domingos

“Pesquisar a nossa realidade”, *Arquitectura*, nº146 (4ªsérie), Maio 1982, p.77

Tavares, Salette

“Pancho d’Alpoim Miranda Guedes, Arquitecto Escultor-Escultor Arquitecto”, *Colóquio Artes*, nº32, Abril 1977, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.14-23

Tavares, Salette

“Do esmeraldo”, *Arquitectura*, nº152, Maio-Junho 1984, pp.36-39

Taveira, Tomás

“Hotel da Balaia. Atelier Conceição Silva – Maurício Vasconcellos”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp. 52-65.

Taveira, Tomás

“Hotel da Balaia, Praia Maria Luisa, Algarve”, *Arquitectura*, 108, Março-Abril 1969, p.53

Taveira, Tomás

“Tomas Taveira – arquitecto: Moradias na Balaia”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, pp.66-67

Taveira, Tomás; Nogueira, Sá; Helder, Herberto

“A imagem e a memória”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, p. 72

Taveira, Tomás,

“O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho-Agosto 1970, p.159-163

Taveira, Tomás

“Leitura (crítica) de James Stirling”, *Colóquio Artes*, nº 23, 2ª Série/17º Ano, Junho 1975 , Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33-41

Taveira, Tomás

“O movimento pós-modernista já começou”, *Revista Expresso*, 1 Maio de 1982, pp.22-23R

Taveira, Tomás

“A XVII – Frustração ou encontro com a arquitectura?”, *Colóquio Artes*, nº 58, 2ª Série/25º Ano, Setembro 1983, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-15

Taveira, Tomás

“Taveira responde a Culot”, *JA – Jornal Arquitectos*, Ano 2, nº 16/17/18, Mar./Abr./Mai. 1983, p.4

Taveira, Tomás

“Tomás Taveira: “Sou um arquitecto barroco”, Entrevista de Alexandre Melo e Carlos Chora, *Expresso Revista*, 1 Dezembro 1984, pp.31-33R

Taveira, Tomás

“Arquitectura e imagem, cultura e cidade”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, nº129, 25/31 Dezembro 1984, p.23

Taveira, Tomás

“Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.27

Taveira, Tomás

“Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso!’”, [entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], *Expresso Revista*, 24 Junho 1989, pp. 56-61R

Taveira, Tomás

“Concurso para a extensão (sic) da Assembleia da República, Introdução em termos de poética”, *Histórias de arquitectos / Comissão Finalistas Arquitectura* 1995, Lisboa: Faculdade de Arquitectura de Lisboa, [1995]. pp. 75-77

Távora, Fernando

“Casa em Ofir”, *Arquitectura*, nº59, 1957, pp.10-13

Távora, Fernando

“O encontro de Royaumont”, *Arquitectura*, nº79, Julho 1963, p. 1

Távora, Fernando

“Escola primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)”, *Arquitectura*, nº85, Dezembro 1964, pp. 175-179 [comentário de Luiz Cunha]

Távora, Fernando

“Do Porto e do seu espaço”, [*Comércio do Porto*, 20 de Fevereiro de 1964], policopiado em edição dos *Discursos de Arquitectura*, ciclo de conferências organizado pela FAUP, em 1990

Távora, Fernando

“Entrevista realizada por Mário Cardoso”, *Arquitectura*, nº123, Setembro-Outubro 1971, pp. 150-154

Távora, Fernando

“Conversaciones en Oporto”, *Arquitectura - Revista do Colegio Oficial dos Arquitectos de Madrid*, Julho/Agosto, 1986, pp. 22-28

Távora, Fernando

“Transformación del antiguo, Convento de Santa Marinha da Costa, Parador de Guimarães, 1976-1985”, *Arquitectura - Revista do Colegio Oficial dos Arquitectos de Madrid*, Julho/Agosto, 1986, pp. 36-40

Távora, Fernando

“Somos um povo de poetas com tendência para a arquitectura” [entrevista por Paula Mendes], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, nº307, 24/30 Maio 1988, pp.24-25

Távora, Fernando

“Coisa Mental, entrevista de Jorge Figueira”, *Unidade*, nº3, AEFAUP, 1992, pp. 100-106

Távora, Fernando

“Abril, 9, sábado, 1960”, *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993, p.96

Teixeira, José

“Adami: Valência íntimas de Visi/libi-bilidade” *Colóquio Artes*, nº 52, 2ª Série/24º Ano, Março 1982, pp. 20-23

Teixeira, Manuel

“Duas exposições de arquitectura em Londres” [Lutyens e Sabaudia – citta nuova fascista]. *Arquitectura*, nº147, (4ª série), Outubro/Novembro 1982, pp. 48-50

Telmo, Cottinelli

“Almada (1941)”, *Colóquio Artes*, nº 48, 2ª Série/23º Ano, Março 1981, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 14-19

Tostões, Ana

“Tradição e modernidade, vanguarda e regionalismo. Keil, Távora e Siza. Os protagonistas de 3 gerações ao longo dos anos 50”. *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 106, 2ª Série/37º Ano, Junho-Setembro 1995, pp. 30-40

Tostões, Ana Cristina

“Arquitectura portuguesa do século XX”. Paulo Pereira (dir.). *História da Arte Portuguesa*. III Volume, Lisboa: Circulo de Leitores, 1995, pp. 507-547

[Toussaint], Michel Alves Pereira

“Ignorância com reflexo no congresso (2º Congresso da AAP. Alguns depoimentos)”, *Arquitectura*, nº146, (4ª série), Maio 1982, p. 72

[Toussaint], Michel Toussaint A. Pereira

“Uma exposição como projecto”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 16/17/18, Março-Abril-Maio 1983, pp. S-1/S-5

[Toussaint], Michel Alves Pereira

“O Moderno e o Pós-Moderno na Arquitectura”, Serpa, Luís (Coord.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983, pp.28-30

Toussaint, Michel Alves Pereira

“A actualidade de Conceição Silva”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 58, Jun. 1987, pp.8-9

Toussaint, Michel

“A propósito de dois trabalhos de Luís Cunha”, *JA – Jornal Arquitectos*, Ano 3, nº 33/34, Jan./Fev. 1985, p.S1/S5-S7

Toussaint, Michel

“Outra ENA...”, *JA – Jornal Arquitectos*, “3ª ENA”, nº 110, Ano XI, Abril 1992, pp. 31-44

Toussaint, Michel

“Pancho Guedes”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 112-113, Junho/Julho 1992

Toussaint, Michel

“Em memória de James Stirling”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº112-113, Junho/Julho 1992

Toussaint, Michel

“Pós-Modernidade ainda Hoje?”, *JA-Jornal Arquitectos*, nº208, Novembro/Dezembro, 2002, pp. 27-31

Trigoso, Maria

“Manuel Vicente and Macau” [1999], Eric K C Lye, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*. Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp.30-40

Tudella, José

“A Casa dos Bicos travestida – ou pervertida?”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, 3/9 Janeiro de 1984, p.23

Tusquets, Oscar

“A imaginação no poder”, *Arquitectura*, nº115, Maio-Junho 1970, pp. 118-119

“Um número de Arquitectura sobre os Novíssimos”, *Arquitectura*, nº145, (4ª Série), Fevereiro 1982, p.78

Valente, José Pulido; Ribeiro, Luís Álvares

“Stand-Oficina de automóveis em Coimbra”, *Arquitectura*, nº98, Julho-Agosto 1967, pp. 160-161.

Vasconcelos, João

“Texto crítico”, *Arquitectura* nº151, 1983, pp.73-76

Vicente, Manuel; Ferreira, Raul Hestnes; Bravo, Vicente

“Conversa à roda de uma casa”, *Arquitectura*, nº129, Abril 1974, pp.36-41

Vicente, Manuel

“Entrevista conduzida por Carlos Duarte e José Manuel Fernandes”, *Arquitectura*, nº136, (4ª série), Fevereiro 1980, pp. 36-44

Vicente, Manuel

“O exercício da cidade, Manuel Vicente, ar-co Out 1979, Manuel Graça Dias”, *Arquitectura*, nº136, (4ª série), Fevereiro 1980, pp. 45-50

Vicente, Manuel

“Manuel Vicente: atelier de arquitectura”, *JA – Jornal Arquitectos*, Ano 1, nº 3, Fev. 1982, p.3

Vicente, Manuel

“Um bombeiro numa abóbora”, *Arquitectura Portuguesa*, nº7, Maio-Junho 1986, p.27

Vicente, Manuel

“Manuel Vicente: desvendar uma segunda vida das coisas”, Entrevista a Manuel Vicente por João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, *Expresso Revista*, 5 Março 1988, pp. 58-59R

Vicente, Manuel

“Praia Grande”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 162, Ago. 1996, pp.32-33

Vicente, Manuel

“World Trade Center” [Macau], *JA – Jornal Arquitectos*, nº 162, Ago. 1996, pp.29-31

Vicente, Manuel

”Arquivo Histórico de Macau / Manuel Vicente, Ana Fonseca”, *Architecture d’Aujourd’hui*, nº 269, Paris: Jun. 1990, p. 91

Vicente, Manuel

”Casa dos Bicos. XVII Expo. / Manuel Vicente, José Santa-Rita”, *Arquitectura*, nº 151, 1983, pp. 66-77

Vicente, Manuel

“Entrevista”, por Manuel Graça Dias, *Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias*, Coimbra: D.G.A.A.C, Maio de 1991, pp.276-282

Vicente, Manuel

“Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos” [1991], Manuel Graça Dias, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, pp. 13-15

Vicente, Manuel

“World Trade Center em Macau / Manuel Vicente”, *JA – Jornal Arquitectos*, nº 165, Nov. 1996

Vicente, Manuel

“Questionar a contemporaneidade: entrevista a Manuel Vicente / por Rui Barreiros Duarte”, *Arquitectura e Vida*, nº 28, Jun. 2002, pp. 32-39

Manuel Vicente

”Interview”, Eric K C Lye, *Manuel Vicente, Caressing Trivia*. Hong Kong: MCCM Creations, 2006, pp.12-19 [*Dialogue*, nº030, Taiwan, 1999, pp. 70-73]

Vicente, Manuel; Ferreira, Raul Hestnes; Ferreira, Vicente Bravo

“Conversa à roda de uma casa”, *Arquitectura*, nº129, Abril 1974, pp. 36-41

Viera, Clara; Veríssimo, Raul S.

“As Casas de Emigrantes na Região de Aveiro”, *Arquitectura*, nº145, (4ª série), Fevereiro 1982, pp.25-28

ENSAIOS E MONOGRAFIAS

AAVV

Só nós e Santa Tecla, Porto: Dafne Editora, 2008

Bandeirinha, José António

O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2007

Byrne, Gonçalo

Opere e Progetti. Milano: Electa, 1998

Consiglieri, Victor

As significações da Arquitectura, 1920-1990 Lisboa: Editorial Estampa, 2000

Costa, Alexandre Alves

Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para obtenção do título de Professor Agregado e constituindo trabalho original sobre assunto respeitantes às cadeiras do 1º grupo do curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto por Alexandre Vieira Pinto Alves costa em Dezembro de 1979 a que também se poderia chamar memórias do cárcere desastres de Sofia ou memórias de um burro. Porto: Edições do curso de Arquitectura da ESBAP, 1982 (1ª edição de autor, 1980)

Costa, Alexandre Alves

Alexandre Alves Costa Candidatura ao Prémio Jean Tschumi. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005

Costa, Alexandre Alves

Textos Dados. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007

Dias, Manuel Graça

Vida Moderna. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992

Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José

11 Cidades Cities, Projectos Projects 1995-2005, Porto: Civilização Editora, 2006

Dias, Manuel Graça; Vieira, Egas José

Graça Dias + Egas Vieira, Projectos 1985-1995, Lisboa: Estar Editora, [1997]

Esposito, Antonio; Leoni, Giovanni

Eduardo Souto de Moura, Barcelona: Gustavo Gili, 2003

Fernandes, José Manuel

Arquitectos do Século XX – Da Tradição à Modernidade. Lisboa: Caleidoscópio, 2006

Fernandez, Sergio

Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930-1974, 2ª ed. Porto: FAUP, 1988

Ferreira, Raúl Hestnes

Projectos, 1959-2002. Lisboa: Edições Asa, 2002

Figueira, Jorge

Escola do Porto – Um Mapa Crítico. Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002

Figueira, Jorge

Agora que está tudo a Mudar – Arquitectura em Portugal. Lisboa: Caleidoscópio, 2005

Figueira, Jorge

A Noite em Arquitectura. Lisboa: Relógio d'Água, 2007

Figueira, Jorge; Providência, Paulo; Grande, Nuno (Comis.)

Porto 1901-2001 – Guia de Arquitectura Moderna, Porto: Ordem dos Arquitectos/SRN, Civilização, 2001

França, José-Augusto

História da arte em Portugal – O modernismo. Lisboa: Editorial Presença, 2004

Graça, João Luís Carrilho da

Carrilho da Graça, Lisboa: Blau, 1995

Graça, João Luís Carrilho da

João Luís Carrilho da Graça, Candidaturas aos Prémios UIA 2005 – Prémio Auguste Perret, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005

Guedes, Amâncio (Pancho); Jacinto, Ricardo

Lisboscópio, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006

Guedes, Pancho

Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007

Kubler, George

A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706). 2ª Edição, Lisboa: Vega, 2005, [Edição norte-americana, 1972]

Krüger, Mário

Leslie Martin e a Escola de Cambridge, Coimbra: eIdIarq, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2005

Lye, Eric K C

Manuel Vicente, Caressing Trivia. Hong Kong: MCCM Creations, 2006

Milheiro, Ana Vaz

A Construção do Brasil. Relações com a cultura arquitectónica portuguesa. Porto: FAUP Publicações, 2005

Milheiro, Ana Vaz

A Minha Casa é um Avião. Lisboa: Relógio d'Água, 2007

Milheiro, Ana Vaz; Figueira, Jorge; Carvalho, Ricardo

Arquitectos Portugueses Contemporâneos. Lisboa: Público, s/d [2003/2004]

Moura, Eduardo Souto de

Eduardo Souto Moura. Lisboa: Editorial Blau, 1996

Moura, Eduardo Souto de

Case. Ultimi Progetti, Bologna: Alínea Editrice, 2001

Pereira, Nuno Teotónio

Escritos (1947-1996, selecção). Porto: FAUP Publicações, 1996

Portas, Nuno

A Arquitectura para Hoje. Lisboa: Sá da Costa, 1964

Portas, Nuno

A Cidade como Arquitectura. Apontamentos de método e crítica, Lisboa: Livros Horizonte, 2007
[1ª edição 1969]

Portas, Nuno

Arquitectura(s) – História e Crítica, Ensino e Profissão. Porto: FAUP Publicações, 2005

Portas, Nuno

Arquitectura(s) – Teoria e Desenho, Investigação e Projecto. Porto: FAUP Publicações, 2005

Portas, Nuno

Nuno Portas Prémio Sir Patrick Abercrombie, UIA 2005. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005

Portas, Nuno; Mendes, Manuel

Portugal Architecture 1965-1990, Paris: Editions du Moniteur, 1992 [Milan: Electa, 1991]

Santiago, Miguel

Metamorfoses Espaciais, Pancho Guedes, Lisboa: Caleidoscópio, 2007

Siza, Álvaro

Álvaro Siza, Profesión poética, Profissão poética, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988]

Siza, Álvaro

Obras e Projectos, Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa, 1995

Siza, Álvaro

Álvaro Siza [1986-1995]. Lisboa: Editorial Blau, 1995

Siza, Álvaro

Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997

Siza, Álvaro

Álvaro Siza Casas 1954-2004. Alessandra Cianchetta/Eriço Molteni, Barcelona: Gustavo Gili, 2004

Siza, Álvaro

Álvaro Siza Candidatura ao Prémio UIA Gold Medal, UIA 2005. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007

Siza, Álvaro

Álvaro Siza, Porto Alegre, São Paulo: Fundação Iberê Camargo, Cosacnaify, 2008

Tainha, Manuel

Textos de Arquitectura, Lisboa: Caleidoscópio, 2006

Tavares, Domingos

Da Rua Formosa à Firmeza. Porto: Edições do curso da ESBAP, 1985 [1980]

Taveira, Tomás

Discurso da Cidade, Edição de Autor, 1974

Taveira, Tomás

Architectural Works and Designs, London: Academy Editions/St. Martin's Press, 1990

Taveira, Tomás

Tomás Taveira / [ed. lit.] Maggie Toy. - London: Academy Editions, 1994 (*Architectural Monographs*; nº37)

Távora, Fernando

Da Organização do Espaço. Porto: FAUP Publicações, 1996 [1ª Edição de Autor, 1962]

Távora, Fernando

Fernando Távora, Lisboa: Editora Blau, 1993

Vicente, Manuel; Dias, Manuel Graça; Rezende, Helena

Macau Glória – A Glória do Vulgar. Macau: Edição patrocinada pelo Instituto Cultural de Macau, 1991

Villanova, Roselyne de; Leite, Carolina; Raposo, Isabel

Casas de Sonho. Edições Salamandra, 1995 [Paris: Éditions Créaphis, 1994]

CATÁLOGOS

AAVV

1ª exposição Nacional de Arquitectura 1975-1985. Associação dos Arquitectos Portugueses. (1986)

AAVV

Tendências da Arquitectura Portuguesa, catálogo da exposição, Lisboa, 2º ed., 1989

AAVV

Arquitectura In-possível, Arquitectos Pioledo, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

AAVV

Arquitectura Nova em Trás-os-Montes, La Corunã: Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, 1986

AAVV

Centro Cultural de Belém, Concurso para o projecto, Presidência do Conselho de Ministros Secretária do Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, 1989

AAVV

Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L'Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991

AAVV

Trienal Arquitectura – A Arquitectura em Manifesto. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1990

Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried (Org.)

Portugal – Arquitectura do Século XX. Frankfurt: Deutsches Architektur-Museum, Prestel, 1997

Fernandes, José Manuel (Comis.)

Anos 60, Anos de Ruptura – Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta. Lisboa: Sala do Risco, Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994

Dias, Ana Silva (Cord.)

2ª Exposição Nacional de Arquitectura Anos 80. Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedade Nacional de Belas-artes Abril 1989, Lisboa: Organização Conselho Directivo Regional Sul – AAP, 1989

Dias, Francisco Silva

Francisco Silva Dias – 50 anos de Arquitectura e Urbanismo em Portugal, 1950-2000. Almada: Casa da Cerca, [2006]

Dias, Manuel Graça

3 Bocados Morceaux. Lisboa: Galeria Cómicos, 1988

Guedes, Amâncio (Pancho); Jacinto, Ricardo

Lisboscópio, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006

Moura, Eduardo Souto de

Vinte e Duas Casas. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006

Pereira, Nuno Teotónio

Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e Cidadania, Lisboa: CCB/Ordem dos Arquitectos, 2004

Ramalho, Raul Chorão

Raul Chorão Ramalho Arquitecto. Almada: Casa da Cerca, 1997

Serpa, Luís (Coord.)

Depois do Modernismo. Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983

Silva, João Pedro Conceição; Silva, Francisco Manuel Conceição (org.)

Francisco da Conceição Silva, Arquitecto, 1922-1982. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987]

Siza, Álvaro

Alvaro Siza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Paris Centre George Pompidou, 1990
[texto de Alexandre Alves Costa]

Tainha, Manuel

Manuel Tainha Arquitecto. Almada: Casa da Cerca, 2000

Taveira, Tomás

Arquitectura, Desenhos, Objectos, Lisboa: Galeria Cómicos, 26 de Setembro- 12 de Outubro 1986

Távora, Fernando

Távora. Guimarães: Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, [2002]

Tostões, Ana (Coord. Cient.)

Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Lisboa: IPPAR, 2004

Vicente, Manuel

O Exercício da Cidade (Arquitectura em Macau em 1976/79), Ar.co Outubro 1979

Vicente, Manuel

...Prender todo o tempo ocupando o espaço, EMI, Valentim de Carvalho, Outubro 1989

OUTRAS ÁREAS

PERIÓDICOS

Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo, “Filosofia e Pós-modernidade”, Editorial Teorema, número 2, Novembro 1987

Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo, “Estéticas da Pós-modernidade”, Editorial Teorema, número 5, Maio 1989

Jornal de Letras, Artes e Ideias [Ano I, nº4, 14/27 Abril 1981 – Ano IX, nº388, 12/18 Dezembro 1989]

Revista Crítica de Ciências Sociais, Colóquio Portugal 1974-1984. Dez anos de transformação social.

Revista Crítica de Ciências Sociais, “Pós-Modernismo e Teoria Crítica”, Centro de Estudos Sociais, Coimbra, nº 24, Março 1988

Terraço, Eduardo Prado Coelho, Linhas do Pensamento Actual, Publicações Graal - Terraço, Lisboa, nº11, Outubro 2001

Vértice, “Os anos 60 em Portugal, hoje”, II Série, Maio 1990, pp.7-83.

Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias, Coimbra: D.G.A.A.C, Inverno, 1989

Via Latina – Forum de Confrontação de Ideias, Coimbra: D.G.A.A.C, Maio de 1991

ARTIGOS

AAVV

“Abcdário. Factos pós-modernos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21/27 Dezembro 1985, p.16-18

Almeida, Bernardo Pinto de

“Depois do oportunismo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 Março-11 Abril, 1983, p.20

Alves, Clara Ferreira

“As sobras de Marx e a geração do *look*”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº54, 15/28 Março 1983, pp. 2-3

Baudrillard, Jean

“Sou um profissional do desaparecimento”, [Entrevista por Inês Pedrosa], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 a 14 Fevereiro, 1988, pp.16-17.

Barrento, João

“A razão transversal – *requiem* pelo pós-moderno”, *Vértice*, II Série, Abril 1990, pp.31-36

Coelho, Eduardo Prado

“Nem futuro, nem passado, a verdade mora ao lado”, *Expresso Revista*, 3 Outubro 1981, p.22

Coelho, Eduardo Prado

“Pós-moderno, o que é?”, *Expresso Revista*, 20 Novembro 1982, p.32

Coelho, Eduardo Prado

“A reversibilidade dos restos”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1-14 Março 1983, p.9

Coelho, Eduardo Prado

“A des/look/acção”, *Expresso Revista*, 21 Abril 1984, pp.29-30R

Coelho, Eduardo Prado

“Limiar, delimitação”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Maio 1989, pp.3-7

Coelho, Eduardo Prado

“Linhas do pensamento actual”, *Graal*, Publicações Terraço 11, 2001

Coelho, Teresa

“O pós-dandysmo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9-15 Abril, pp.14-15

Carrilho, Manuel Maria

“A filosofia dos *sixties*”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº228, 17/23 Novembro 1986, p.15

Carrilho, Manuel Maria

“A política, a retórica e o futuro”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº239, 2/8 Fevereiro 1987, p.3

Carrilo, Manuel Maria

“Filosofia e Pós-Modernidade”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº259, 22/28 Junho 1987, p.23

Gomes, Paulo Varela

“Ainda entre parêntesis, o êxtase”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 Junho-1 Julho, 1985, pp. 20-21

Gomes, Paulo Varela

“Público e Privado”, *Expresso Revista*, 3 Dezembro 1988, pp. 50-51R

Gomes, Paulo Varela

“Cyber-punks”, *Expresso Revista*, 29 Abril 1989, pp.74-77R

Gomes, Varela Paulo

“Comunismo e impureza”, *Vértice*, II Série, Setembro 1990, pp. 39-41

Gomes, Varela Paulo

“Quatre Batailles en faveur d’une architecture portugaise”, AAVV, *Points de Repère: Architectures du Portugal/Referentiepunten: Bouwen in Portugal*, Europalia 91, Portugal, Fondation pour L’Architecture, Bruxelles, Brussel, 21/9-24/11/1991, pp.21-63

Gonçalves, Rui Mário

“Bad Painting, Bad Criticism”, *Colóquio Artes*, nº56, Fundação Calouste Gulbenkian, Março 1983, pp. 64-66

Gonçalves, Rui Mário

“Anos 80. Para além dos neo-neos e das tiranias do novo riquismo numa década panglossiana”, *Colóquio Artes*, nº 103, 2ª Série/36º Ano, Outubro-Dezembro 1994, pp. 28-37

Guerreiro, António

“A juventude na sociedade pós-moderna”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18-14 Junho, 1985, pp.14-15

Leme, Carlos Câmara

“Fim da Modernidade, fim da História. Entrevista a Gianni Vattimo/Jean-Michel Besnier”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº257, 8/14 Junho 1987, pp.16-18

Lourenço, Eduardo

“Tudo me é pretexto para falar de mim” [Entrevista por Inês Pedrosa], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº231, 6/14 Dezembro 1986, pp. 2-6

Melo, Alexandre

“Da pose com uma coluna de champagne”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, nº51, 1/14 Fevereiro 1983, p.19

Melo, Alexandre

“O bife, entre Barthes e a Pop Art”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, nº65, 16/29 Agosto 1983, p.20

Melo, Alexandre

“Os salões da janela impossível”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº147, 16/22 Abril 1985, pp.14-15

Melo, Alexandre

“Das cores de Portugal”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº156, 2/8 Julho 1985, p. 6

Melo, Alexandre

“A fotografia”, in “Após o pós modernismo. Factos e Fotos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.14

Melo, Alexandre

“António Variações” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.16

Melo, Alexandre; Andrade, José Navarro de; Silvano, Filomena

“Bairro Alto: o lugar ao novo rosto” [Dossier], *Expresso Revista*, 3 Setembro 1983, pp.16-19R

Melo, Alexandre; Pinharanda João

“O que importa é a atitude...”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, nº199, 28 Abril/ 4 Maio 1986, p.12

Merquior, José Guilherme

“O significado do pós-modernismo”, *Colóquio Letras*, nº52, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro 1979, pp.5-15

Moura, Leonel

“A discussão do momento”, *Expresso Revista*, Lisboa, 30 Janeiro, 1982, p.28R

Moura, Leonel

“Cores”; “Festa” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.16

Moura, Leonel

“Internacional”; “Querer” in “Abcdário, Factos pós-modernos” *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21-27 Dezembro 1985, p.17

Peixinho, Jorge

“Post-modernismo: a síntese possível”. *Expresso Revista*, 5 Fevereiro 1983, pp. 28-29R

Pereira, José Pacheco

“Viver dentro da sopa”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº158, 23/29 Julho 1985, p.22

Pinto, António Cerveira

“A arquitectura e os bois”, *O Independente*, 7 Junho 1991, p. 63

Pinto, António Cerveira

“Eternos e consumíveis”, *O Independente*, 21 Junho 1991, pp.58-59

Pinto, António Cerveira

“Keep it simple and smile”, *O Independente*, 31 Março 1994, p.41

Pinto, Cerveira

“Rescritos para uma Exposição”, Luís Serpa, (Coord.), *Depois do Modernismo*. Lisboa: 7-30 Janeiro, 1983, pp.19-26

Pinto, Cerveira

“O fim de um modernismo em debate”, *Expresso Revista*, 8 Janeiro 1983, pp.24-25R

Pires, Jorge

“Ainda o Pós -...”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº181, 21/27 Dezembro 1985, pp.18-19

Santos, Boaventura Sousa

“Seis guiões para uma política pós-moderna”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, nº293, 15/21 Fevereiro 1988, p.18-19

Santos, Boaventura Sousa

“Os direitos humanos na pós-modernidade”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, nº355, 24 Abril/1 Maio 1989, pp.16-17

Santos, Boaventura Sousa

“Compreender o mundo e a vida” [entrevista por Carlos Câmara Leme], *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, nº355, 23/29 Maio 1989, pp.30-31

Santos, Boaventura Sousa

“A Universidade na pós-modernidade”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, nº382, 31 Outubro/6 Novembro 1989, pp.16-17

Seabra, Augusto M.

“Adorno e depois. O novo, o neo, o post na experiência da música”, *Crítica Revista do Pensamento Contemporâneo*, 5, “Estéticas da Pós-Modernidade”, Editorial Teorema, Maio 1989, pp.103-122

ENSAIOS E MONOGRAFIAS

AAVV

Leituras de Roland Barthes. Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade de Letras de Lisboa, 18-19 Março de 1982. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982

Baptista, Maria Manuel (Coord.)

Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Críticos. Maia: Ver o Verso Edições, 2004

Barrento, João

A Palavra Transversal. Literatura e Ideias no Século XX. Lisboa: Edições Cotovia, 1996

Bebiano, Rui

O Poder da Imaginação – Juventude, Rebelião e Resistência nos Anos 60. Coimbra: Angelus Novus, 2003

Cardoso, Miguel Esteves

Escritura Pop – Um quarto da quarta década do Rock 1980-1982, Lisboa: Editorial Quercus, 1982

Cardoso, Miguel Esteves

A Causa das Coisas. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987 [1986]

Coelho, Eduardo Prado

Mecânica dos Fluidos, Literatura, Cinema, Teoria, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984

Coelho, Eduardo Prado

Os Universos da Crítica. Lisboa: Edições 70, 1987

Coelho, Eduardo Prado

O Cálculo das Sombras, Porto: Edições Asa, 1997

Coelho, Eduardo Prado

Situações de Infinito. Porto: Campo das Letras, 2004

Gil, José

Portugal, Hoje. O Medo de Existir. Lisboa: Relógio d' Água, 2004

Gonçalves, Rui-Mário

Vontade de Mudança, Cinco décadas de artes plásticas. Lisboa: Caminho, 2004

Gomes, Paulo Varela

Coisismos, Porto: Unicepe, 1990

Melo, Alexandre

Velocidades Contemporâneas. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995

Melo, Alexandre

Colecção Berardo – Arte Pop & C^a. Sintra: Museu de Arte Moderna – Colecção Berardo, 2002

Santos, Boaventura Sousa de

Um Discurso sobre as Ciências. Porto: Edições Afrontamento, (Julho 1987), 14^a edição Setembro 2003

Santos, Boaventura Sousa de

Pela Mão de Alice, O Social e o Político na Pós-Modernidade. Porto: Edições Afrontamento, (Maio 1994), 8^a edição Outubro 2002

INTERNACIONAL**ARQUITECTURA****PERIÓDICOS****Colecções:**

Arquitecturas Bis, 8, Julio 1975 / *Arquitecturas Bis*, 52, Diciembre, 1985

Lotus International. Milano: Electa SA [11 – 1976/I; 13 – Diciembre, 1976; 17 - Diciembre, 1977; 19 – Giugno, 1978; 18, 1978; 20 – Settembre, 1978; 21 - Diciembre, 1978; 93 – 1997]

Oppositions – A Journal for Ideas and Criticism in Architecture. Cambridge, London: MIT Press, 12 – Spring, 1978 / *Oppositions / A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. Cambridge, London: MIT Press 19/20 – Winter/Spring, 1980

Números Avulsos:

9H – Architectural Translations, Criticisms and Projects, nº2, 1980

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Architectures fantastiques“, nº102, Juin-Juillet 1962

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, nº117, Novembre 1964/Janvier 1965

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Évolution ou Révolution”, nº119, Mars 1965

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Tourisme, Loisirs”, nº131, Avril-Mai 1967

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Universités“, nº137, Avril-Mai 1968

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Portugal”, nº 185, Mai/Juin 1976, [2006]

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Venturi & Rauch”, nº 197, Juin 1978

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Alvaro Siza, projets et réalisations 1970-1980”, nº 211, Octobre 1980

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Spécial Aldo Rossi”, nº 263, Juin 1989

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, “Alison et Peter Smithson”, nº 344, Janv.-Fév. 2003

AA – L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 273, Fév. 1991

AD – Architectural Design, nº4, Volume XXVII, April 1957

AD – Architectural Design, “Letter to America”, nº3, Volume XXVIII, March 1958

AD – Architectural Design, 10, Volume XXVIII, October 1958

AD – Architectural Design, n°4, volume XXX, April 1960

AD – Architectural Design, n°5, volume XXXIII, May 1963

AD – Architectural Design, n°8, “The work of Team 10”, volume XXXIV, August 1964

AD – Architectural Design, n°10, volume XXXIV, October 1964

AD – Architectural Design, n°7, volume XXXV, July 1965

AD – Architectural Design, n°8, volume XXXV, August 1965

AD – Architectural Design, n°7, volume XXXVI, July 1966

AD – Architectural Design n°10, volume XXXVI, October 1966

AD – Architectural Design, n°11, volume XXXVI, November 1966

AD – Architectural Design, “Living in Universities”, n°12, volume XXXVI, December 1966

AD – Architectural Design, “2000 +”, n°2, February 1967

AD – Architectural Design, “Habitat”, n°3, Volume XXXVII, March 1967

AD – Architectural Design, “Metabolists”, n°5, volume XXXVII, May 1967

AD – Architectural Design, n°8, Volume XXXVII, August 1967

AD – Architectural Design, n°11, volume XXXVII, November 1967

AD – Architectural Design, “Housing /A+P Smithson”, volume XLII, September, 1972

AD – Architectural Design, “At the Rally”, volume XLVI, November, 1976

AD – Architectural Design, “Tafuri/Culot/Krier, The Pleasure of Architecture”, volume 47, n° 3, 1977

AD – Architectural Design, “Post-Modernism”, volume 47, n° 4, 1977

AD – Architectural Design, “American Now – Drawing Towards a More Modern Architecture”, volume 47, n° 6, 1977

AD – Architectural Design, “Post-Modern History”, volume 48, n° 1, 1978

AD – Architectural Design, “The Beaux-Arts”, volume 48, n° 11/12, 1978

AD – Architectural Design, “Rob Krier – Urban Space / Leo Krier - Luxembourg”, Profile 18, volume 49, n° 1, 1979

AD – Architectural Design, “Roma Interrotta”, volume 49, n° 3/4, 1979

AD – Architectural Design, “Hawksmoor’s”, volume 49, n° 7, 1979

AD – Architectural Design, “Neo-Classicism”, volume 49, n° 8/9, 1979

AD – Architectural Design, “Britain in the thirties”, volume 49, n° 10/11, 1979

AD – Architectural Design, “Aalto and After”, volume 49, n° 12, 1979

AD – Architectural Design, “New Free Style, Arts & Crafts, Art Nouveau, Secession”, n° 1/2, 1980

AD – Architectural Design, “Viollet-le-Duc”, n° 3/4, 1980

AD – Architectural Design, Charles Jencks (Ed.), “Post-Modern Classicism”, n° 5/6, 1980

AD – Architectural Design, “James Stirling”, n° 7/8, 1980

AD – Architectural Design, “Les Halles”, n° 9/10, 1980

AD – Architectural Design, “Urbanity. Paris Biennale”, n° 11/12, 1980

AD – Architectural Design, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, volume 52, n° 1/2, 1982

AD – Architectural Design, Demetri Porphyrios (Ed.), “Classicism is not a Style”, volume 52, n°5/6, 1982

AD – Architectural Design, Kenneth Frampton (Ed.), “Modern architecture and the critical present”, volume 52, n°7/8 1982

AD – Architectural Design, “Abstract Representation”, volume 53, n°7/8 1983

AD – Architectural Design, “Rob Krier – Elements of Architecture”, volume 53, n° 9/10, 1983

AD – Architectural Design, Guest-Edited by Heinrich Klotz, “Revision of the Modern”, volume 55, n° 3/4; Profile 58, 1985

AD – Architectural Design, “A House for Today”, Profile 64, 1986

AD – Architectural Design, “Tradition: invention and convention”, volume 56, n° 7, 1986

AD – Architectural Design, “The American Pastoral Paradox”, volume 56, n° 9, 1986

AD – Architectural Design, “Post-Modernity & Discontinuity”, volume 57, n° 1/2, 1987

AD – Architectural Design, Issue originally conceived by Charles Jencks, “Deconstruction in Architecture”, Vol. 58, 3-4, Profile 72, 1988

AD – Architectural Design, “Contemporary Architecture”, Vol. 58, 7-8, Profile 74, 1988

AD – Architectural Design, “Post-Modernism on Trial”, Vol. 60, 9-10, Profile 88, 1990

AD – Architectural Design, Andreas Papadakis (editor), “Pop Architecture, a sophisticated interpretation of popular culture?”, 1992

AD – Architectural Design, Andreas Papadakis (editor), “Modern Pluralism. Just exactly what is going on?”, Volume 62, 1-2, 1992

AV – Monografias de Arquitectura y Vivienda, “Portugueses”, n°47, 1994

AV – Monografias, “El Siglo Americano”, n°84, 2000

The Architectural Review, n°780, volume CXXXI, February 1962

The Architectural Review, n°792, volume CXXXIII, February 1963

The Architectural Review, n°795, volume CXXXIII, May 1963

The Architectural Review, n°816, volume CXXXVII, February 1965

The Architectural Review, n°845, volume CXLII, July 1967

The Architectural Review, n° 843, Volume CXLI, May 1967

The Architectural Review, n°848, volume CXLII, October 1967

The Architectural Review, n°854, Volume CXLIV, April 1968

The Architectural Review, n°862, volume CXLIV, December 1968

The Architectural Review, n°914, Volume CLIII, April 1973

The Architectural Review, n°918, volume CLIV, August 1973

Architectural Association Projects Review 1983-84, London: Architectural Association, 1984

Architectural Monographs, n° 21, Venturi Scott Brown & Associates on houses and Housing. London: Academy Editions/St Martin’s Press, 1992

d’Architettura, Rivista italiana d’architettura, “Dopo Aldo Rossi”, n°23, maggio 2004

Casabella 459, l’abitazione: norme e progetto, Giugno 1980

Casabella 460, Luglio/Agosto 1980

Casabella 461, Edilizia e risparmio energetico, Settembre, 1980

Casabella 462, Giornali, ieri, e oggi, Ottobre, 1980

Casabella 463-464, Il dibattito sul Movimento Moderno, Novembre-dicembre, 1980

Controspazio, “*La Presenza del Passato* – Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia”, anno XII, n° 1-6, 1980

El Croquis – “Álvaro Siza 1958-1994”, n° 68/69, año XIII, Madrid, 1994

El Croquis – “Álvaro Siza 1995-1999, notas sobre la invención”, n° 95, Madrid, 1999

DC – Revista de Crítica Arquitectónica, n°8, Barcelona, Noviembre 2002

The Princeton Journal – Thematic Studies in Architecture. “Ritual”, Volume One, Princeton: The Princeton Architectural Press, 1983

Hay, Charles; Wong, Peter; Fleenor, Ryan; Gotthelf, Alex (Ed.)

Via – Journal of the Graduate School of Fine Arts University of Pennsylvania, “Re – presentation”, n° 9, 1988

Artigos específicos

A.P.

“Architecture-Fiction ou anti-architecture?“, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 117, Novembre 1964/ Janvier 1965, p. XLIII

Akin, Omer

“A Style named Post-Modern”, *Architectural Design*, “Neo-Classicism”, volume 49, n° 8/9, 1979, pp. 224-226

Auzelle, Robert

“Plaidoyer pour une organisation consciente de l’espace“, illustrations de Luiz Cunha, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 117, Octobre/Novembre 1962, pp. 1-7

Banham, Peter Reyner

“A comment from Peter Reyner Banham”, *Archigram*, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972], p.5

Banham, Reyner

“Towards a million-volt light and sound culture”, *The Architectural Review*, Volume CXLI, Number 843, May 1967, pp. 331-335

Banham, Reyner

“Neoliberty. The Italian retreat from Modern architecture”, *The Architectural Review* 747, April 1959, pp.231-235

Banham, Reyner

“The New Brutalism”, [*The Architectural Review* 118, Dezembro 1955], *A Critic Writes by Reyner Banham*. Banham, Mary; Barker, Paul; Lyall, Sutherland, Price, Cedric (Sel.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, pp.7-15

Bilancioni, Guglielmo

“Aldo Rossi: semplice ontologia”, Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia: Marsilio, 1998, pp.39-46

Bisogni, Salvatore

“Ricordo di Aldo Rossi”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi*, “*Care Architetture*”, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 79-86

Bohigas, Oriol

“La passion d’Álvaro Siza selon Oriol Bohigas” [*Arquitecturas Bis*, 12, Barcelona], “Portugal”, *L’Architecture Aujourd’hui*, 185, Mai/Juin 1976, [2006], p.43

Bohigas, Oriol

“Alvaro Siza Vieira”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza, Profesión poética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988], pp.182-185

Bosman, Jos

“Team 10 Out of CIAM”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 246-251

Boyd, Robin

“The sad end of new brutalism”, *The Architectural Review*, 845, July 1967, pp.9-11

“Breve relacion de lo ocurrido en arquitectura en los ultimos 25 años”, *Arquitecturas Bis* 22, “After Modern Architecture”, Mayo 1978, pp. 17-18.

Brown, Denise Scott

“Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell”, *AD*, “Pop Architecture. A sophisticated interpretation of popular culture?”, 1992, pp. 8-15

Byrne, Gonçalo

“Quelques Prémices pour une Architecture nouvelle”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, “Portugal”, n° 185, Mai/Juin 1976, [2006], pp.32-33

Candilis, Georges

“The difference between good and bad, Interview with Georges Candilis”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 320-322

Canella, Guido

“Sul gusto del giovane Aldo”, Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia: Marsilio, 1998, pp.19-24

Carlo, Giancarlo de

“How can you do without history? Interview with Giancarlo de Carlo”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 340-344

Chalk, Warren

“Housing as a consumer product”, *Archigram*, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972], pp. 16-17

Chalk, Warren

“No-where man”, *Architectural Design* 10, volume XXXVI, October, 1966 p. 2

Chaslin, François

“Un rêve Américain”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 273, Fev. 1991, pp. 87-91

Cohen, Jean-Louis

“Saper Vedere Las Vegas”, *Lotus* 93, Junho 1997, pp. 96-107

Colquhoun, Alan

“Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin”, *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 176-187

Colquhoun, Alan

“Robert Venturi”, *Architectural Design*, 8, Volume XXXVII, August 1967, p. 362

Colquhoun, Alan

“Rational Architecture”, *AD Architectural Design*, 6, Vol. XLV, June 1975, pp. 365-370

Cook, Peter

“Algumas notas sobre o síndrome Archigram”, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1999, pp. 352-354

Cook, Peter

“Control-and-choice Living, Archigram Group”, *Architectural Design*, 10, October 1967, pp.476-479

Cooke, Philip

“Back to the Future”, *Architectural Design*, “Post-Modernism on Trial”, Profile 88, 1990, pp. 21-23

Croset, Pierre-Alain

“Una calle a lo Potemkin. La primera exposición internacional de arquitectura en la Bienal de Venecia”, *Arquitecturas Bis*, 34, Mayo/Diciembre 1980, pp. 31-32

Culot, Maurice; Krier, Leon

“The Only Path for Architecture”, *Oppositions* 14, Fall 1978, The MIT Press, pp. 38-53

Culot, Maurice

“Nostalgia, Soul of the Revolution”, *Architectural Design*, “Urbanity. Paris Biennale”, nº 11/12, 1980, pp. 44-45

Domiani, Giovanni

“Anarchy is not Disorder, Interview with Giancarlo de Carlo”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 286-289

Duarte, Carlos

“1961/1974, L’Ouverture néo-capitaliste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, “Portugal”, nº 185, Mai/Juin 1976, [2006], pp.22-26

Dunster, David

“Critique: Tafuri’s Architecture & Utopia”, *Architectural Design*, “Tafuri/Culot/Krier, The Pleasure of Architecture”, volume 47, nº 3, 1977, pp. 204-212

Emery, Marc

“La tranquille révolution d’Alvaro Siza”, *L’Architecture Aujourd’hui*, nº211, Octobre 1980, pp.10-13

Eisenman, Peter

“An Architectural Design Interview by Charles Jencks”, *Architectural Design*, issue originally conceived by Charles Jencks, “Deconstruction in Architecture”, 1988, pp. 49-61

Eisenman, Peter

“Post-Funcionalism” [1976], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 9-12

Eisenman, Peter

An *Architectural Design* Interview by Charles Jencks. *AD – Architectural Design*, Issue originally conceived by Charles Jencks, “Deconstruction in Architecture”, Volume 58, 3-4, Profile 72, 1988, pp. 48-61

Ellis, William

“Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism” [1979], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 225-251

Eyck, Aldo van

“Van Eyck, Otterlo Meeting”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, pp. 559-560

Eyck, Aldo van

“The underlying reasons, Interview with Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine and Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 316-319

Eyck, Aldo van

“Everybody has his own history, Interview with Aldo van Eyck”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 328-331

Emery, Marc

“La tranquille révolution d’Alvaro Siza”, *L’Architecture Aujourd’hui*, n°211, Octobre 1980, pp.10-13

Erskine, Ralph

“At the heart of the matter us life, Two Days with Ralph Erskine, strolling from Rome do L’Aquila”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp.323-325

Ferreira, Raul Hestnes

“Le 25 Avril 1974 ... et les architects”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, “Portugal”, n° 185, Mai/Juin 1976, [2006], pp.58-59

Frampton, Kenneth

“The economist and the hauptstadt”, *AD – Architectural Design*, 2, February 1965, pp. 61-62

Frampton, Kenneth

“Memories of underdevelopment”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 344, Jan/Fev 2003, pp. 88-95

Frampton, Kenneth

“The Isms of Contemporary Architecture”, *AD – Architectural Design*, volume 52, 7/8, “Modern architecture and the critical present”, Kenneth Frampton (Ed.), 1982, pp. 60-84

Frampton, Kenneth

“Prospects for a Critical Regionalism”, *Perspecta*, Vol. 20 (1983), pp. 147-162

Frampton, Kenneth

“Mario Botta and the School of the Ticino”, *Oppositions*, 14, Fall 1978, The MIT Press, pp. 2-25

Fuller, R. Buckminster

“The year 2000”, *Architectural Design*, 2, February 1967, pp. 62-63

Gandelsonas, Mario

“Neo-Funcionalism” [1976], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 7-8

Ghirardo, Diane

“Su Aldo Rossi, Entrevista de Chiara Visentin”, *d’Architettura*, 23, “Dopo Aldo Rossi”, Abril 2004, pp.167-171

Grassi, Giorgio

“Avant-Garde and Continuity” [1980], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 390-399

Graves, Michael

“Roman Interventions”, *Architectural Design*, “Roma Interrotta”, volume 49, n° 3/4, 1979, pp. 4-5

Greene, David

“A living Pod”, *Architectural Design*, 11, November 1966, pp. 570-572

Gregotti, Vittorio

“Arquitecture recenti di Alvaro Siza”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza, Profesi3n Po3tica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988], pp.186-188 [“Architecture ricenti di Alvaro Siza”, *Controspazio*, 9 Setembro 1972]

Gregotti, Vittorio

“La passion d’Alvaro Siza selon Vittorio Gregotti”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, “Portugal”, n° 185, Mai/Juin 1976, [2006], p.42

Gregotti, Vittorio

“An open letter to Leon Krier regarding the Venice Biennale”, *AD – Architectural Design*, Charles Jencks (Ed.), “Free-Style Classicism”, Volume 52, n° 1/2, 1982. p. 24

Guedes, Amancio

“Y aura-t-il une architecture?“, *L’Architecture Aujourd’hui*, “Architectures fantastiques“, n°102, Juin-Juillet 1962, pp. 42-43

Guedes, Pancho

“Exposition by Amancio Guedes”, “Team 10 at Royaumont 1962”, *Architectural Design*, November 1975, p. 665

“Habitat’ 67, Montr3al”, *Architectural Design*, 3, Volume XXXVII, March 1967, pp.111-119

“Habitat 67“, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, “3volution ou r3volution?“, 119, Mars 1965, pp.97-99

Habermas, J3rgen

“Modern and Postmodern Architecture” [1981], K. Michael Hays [Ed.]. *Architecture I Theory I since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 1ª Ediç3o paperback, 2000, pp. 416-426

Harvey, David

“Looking backwards on Postmodernism”, *Architectural Design*, “Post-Modernism on Trial”, Volume 60, 9-10, Profile 88, 1990, pp. 10-12

Hertzberger, Herman

“I am a product of Team 10.” Interview with Herman Hertzberger; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 332-333

Heuvel, Dirk van den

“Generative Dynamics”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 344, Janv.-F3v., 2003, pp.31-39

Highmore, Ben

“Rescuing optimism from oblivion”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 271-275

Huet, Bernard

“Alvaro Siza, Arquitecto 1954-1979, Pavilh3o de Arte Contempor3nea de Mil3o, 1979”, *Álvaro Siza, Álvaro Siza, Profesi3n Po3tica/Profiss3o Po3tica*, Barcelona: GG, 1986 [1988], pp.176-181 [Controspazio, 9, Setembro 1972]

Isozaki, Arata

“Projet pour une Ville Spatiale, Japon“, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 117, Novembre 1964/Janvier 1965, p. XXV

Isozaki, Arata

“A comment from Arata Isozaki”, *Archigram*, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972], p.4

Jencks, Charles

“Project Review. A note on Stirling’s Stuttgart Drawings”, *Architectural Design*, “Neo-Classicism”, volume 49, n° 8/9, 1979, p. 234

Jencks, Charles

“Epigrams on Philip Cortelyou Johnson”, *Architectural Design*, “Neo-Classicism”, volume 49, n° 8/9, 1979, pp. 235-238

Jencks, Charles

“Post-Modern Classicism. The new synthesis”, *Architectural Design*, “Charles Jencks (Ed.), Post-Modern Classicism”, n° 5/6, 1980, pp. 3-142

Jencks, Charles

“Post-Modernity and Discontinuity”, *Architectural Design*, “Post-Modernity & Discontinuity”, volume 57, n° 1/2, 1987, pp. 5-8

Jencks, Charles

“Deconstruction: The Pleasure of Absence”, *AD – Architectural Design*, Issue originally conceived by Charles Jencks, “Deconstruction in Architecture”, Volume 58, 3-4, Profile 72, 1988, pp.16-31

Jencks, Charles

“The Volcano and the Tablet”, Jencks, Charles; Kropf, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. London: Academy Editions, 1999 [1997], pp. 6-12

Jencks, Charles

“13 Propositions of Post-Modern Architecture” [1996], Jencks, Charles; Kropf, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. London: Academy Editions, 1999 [1997], pp. 131-132

Jérôme, Mike

“Whatever happened to the Metabolists?”, *Architectural Design*, 5, May 1967, p. 208

Kahn, Louis I.

“La arquitectura y la meditada creacion de espacios” (*Perspecta*, 4, 1957); Christian Norberg-Schulz; J. G. Digerud, *Idea e Imagen*, Xarait Ediciones, 1990 [1981], pp. 60-62

Kahn, Louis I.

“El sistema del movimiento y la resstruturacion de la ciudad, Fliladelfia, 1957-1962” (*Perspecta*, 4, 1957); Christian Norberg-Schulz; J. G. Digerud, *Idea e Imagen*, Xarait Ediciones, 1990 [1981], p. 67

Kahn, Louis I.

“Amo los Inicios”; Christian Norberg-Schulz; J. G. Digerud, *Idea e Imagen*, Xarait Ediciones, 1990 [1981], pp.113-118

Klotz, Heinrich

“In the Steps of Vasari – Charles Jencks interviews Heinrich Klotz”, *Architectural Design*, Guest-Edited by Heinrich Klotz, “Revision of the Modern”, volume 55, n° 3/4; Profile 58, 1985, pp. 9-16

Koetter, Fred

“On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steve Izenour’s Learning from Las Vegas”, *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 654-659

Kolb, David

“Postmodern Sophistications”, *Architectural Design*, “Post-Modernism on Trial”, Profile 88, 1990, pp. 13-19

Klotz, Heinrich

“The Foundation of the German Architecture Museum”, *AD* Volume 55, 3-4, “Revision of the Modern”, 1985, pp. 5-7

Klotz, Heinrich

“In the steps of Vasari. Charles Jencks interviews Heinrich Klotz”, *AD* Volume 55, 3-4, “Revision of the Modern”, 1985, pp.8-16

Krier, Leon

“Tradition – Modernity – Modernism. Some necessary explanations”, *Architectural Design*, “Post-Modernity & Discontinuity”, volume 57, n° 1/2, 1987, pp. 38-43

Krier, Rob

“Elements of Architecture”, *Architectural Design*, “Rob Krier – Elements of Architecture”, volume 53, n° 9/10, 1983, pp. 4-87

Lefebvre, Henri

“The Right to the city” [1968]; *Writings on Cities*, Part II, Oxford, UK; Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1999, pp. 147-159

Malacarne, Gino

“Note sull’architettura di Aldo Rossi. Frammenti”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi, “Care Architetture”*, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 87-102

Maldonado, Tomás

“Il Movimento Moderno e la questione *post*”, *Casabella*, “Il dibattito sul Movimento Moderno”, 463-464, Novembre-dicembre, 1980, pp. 10-14

Maxwell, Robert

“Tafari/Culot/Krier, The Role of Ideology”, *Architectural Design*, “Tafari/Culot/Krier, The Pleasure of Architecture”, volume 47, n° 3, 1977, pp. 187-188

Mayne, Thom

“Connected Isolation” [1993], Jencks, Charles; Kropf, Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. London: Academy Editions, 1999 [1997], pp.301-303

“The Metabolists of Japan”, *Architectural Design*, 10, October 1964, pp. 510-524

Moneo, Rafael

“Entrados ya en el ultimo cuarto de siglo”, *Arquitecturas Bis* 22, “After Modern Architecture”, Mayo 1978, pp.2-5

Moneo, Rafael

“Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery” [1976], AAVV, *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 105-134

Moneo, Rafael

“Álvaro Siza”, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004, pp.199-251

Monestiroli, Antonio

“Forme realiste e popolari”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi, “Care Architetture”*, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp.63-68

Moura, Eduardo Souto de

“Su Aldo Rossi”, *d’Architettura*, 23, maggio 2004, pp. 185-191

Nicolin, Pierluigi

“Quinta da Malagueira, Évora”, Álvaro Siza, *Álvaro Siza, Profesión poética, Profissão poética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1986 [1988], pp.91-95.

Nitschke, Günter

“The Metabolists of Japan“, *Architectural Design*, 10, October 1964, p.509-524

Norberg-Schulz, Christian

“Less or More?”, *The Architectural Review*, Volume CXLIV, Number 854, April 1968, pp. 257-258

Norberg-Schulz, Christian

“Genius Loci – Spirit of Place. Towards a Phenomenology of Architecture”, *Architectural Design*, “James Stirling”, n° 7/8, 1980, pp. 85-88

Norberg-Schulz, Christian

“Book Review, Current Architecture”, *Architectural Design*, “Rob Krier – Elements of Architecture”, volume 53, n° 9/10, 1983, pp. 91-93

Norberg-Schulz, Christian

“The Two faces of Post-modernism”. *AD – Architectural Design*, Volume 58, 7-8, “Contemporary Architecture”, 1988, pp. 11-15

“Opinion. Thoughts in progress. The New Brutalism”, *Architectural Design*, 4, Volume XXVII, April 1957, pp.111-113

Papadakis, A.C.

“Editorial”, *Architectural Design*, “Charles Jencks (Ed.), Post-Modern Classicism”, n° 5/6, 1980, p. 68

Pedret, Annie

“CIAM’59, The end of CIAM”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 61-63

Pike, Alexander

“Habitat’ 67”, Montreal, *Architectural Design*, 3, March 1967, p.113

Portoghesi, Paolo

“Aldo Rossi”, Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia: Marsilio, 1998, pp. 11-18

Price, Cedric

“Reflections on the Team 10 Primer”, *Architectural Design* 5, May 1963, pp.208-209

Rossi, Aldo

“Architettura per i musei”, *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp. 323-339

Rossi, Aldo

“Emil Kaufmann e l’architettura dell’Illuminismo” [*Casabella continuità*, 222, 1958], *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp.62-71

Rossi, Aldo

“Adolf Loos, 1870-1933” [*Casabella continuità*, 233, 1959], *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp.78-106

Rossi, Aldo

“Introduzione a Boullée”, *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp. 346-364

Rossi, Aldo

“L’architettura della ragione come architettura di tendenza ”, *Scritti scelti sull’architettura e la città*. 2ª ed., Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp. 370-378

Rossi, Aldo

“La città analoga: tavola”, *Lotus 13 Internacional*, Dezembro 1976, pp.5-9

Rogers, Ernesto Nathan

“L’evoluzione dell’Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi”, [Casabella, 1959]; Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1999, pp. 315-320

Rogers, Ernesto Nathan

“La arquitectura moderna después de la generación de los maestros”, Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1999, pp. 320-325

Rogers, Ernesto Nathan

“Continuità o crisi?”, *Casabella-Continuità*, 215, 1957

Rowe, Colin

“Después de qué arquitectura moderna?”, *Arquitecturas Bis*, 48, 1984, pp. 7-14

Sarbib, Jean-Louis

“Complexité et contradiction d’une architecture pluraliste”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°197, Junho 1978, pp. 2-6

Scully, Vicent

“How things got to be the way they are now”, Paolo Portoghesi; Vicent Scully; Charles Jencks; Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80*. London: Academy Editions, 1980, pp.16-20

Shane, Grahame

“Contextualism”, *AD - Architectural Design*, “At the Rally”, volume XLVI, November, 1976, pp. 676-678

Shane, Grahame

“Cologne in Context”, *AD Architectural Design*, 11, Vol. XLVI, November 1976, pp. 685-687

Smithson, Alison

“Team 10 Primer. Edited by Alison Smithson for Team 10”, *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, pp. 559-602

Smithson, Alison

“The Aim of Team 10”, *Architectural Design* 8, “The work of Team 10”, August 1964, p.373

Smithson, Alison

“And now Dhamas are dying out in Japan”, “Eames Celebration”, *Architectural Design*, 9, September 1966, p. 447-448

Smithson, Alison

“Team 10 at Royaumont 1962”, *Architectural Design*, “Team 10”, 11, November 1975, pp. 664-670

Smithson, Alison

“Exposition by Amancio Guedes”, *Architectural Design*, Team 10”, 11, November 1975, p. 665

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“The new brutalism”, *Architectural Design*, 4, April 1957, p.113

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Mobility”, *Architectural Design*, 10, October 1958, pp. 385-388

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“The function of architecture in culture-in-change”, *Architectural Design*, 4, April 1960, pp.149-150

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“CIAM 9, Aix-en-Provence, 1953”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, p.574

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Uppercase”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, pp. 574

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Ideal City”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, pp.582-583

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“AD/Junho 1955”, Alison Smithson (ed.), *Architectural Design*. “Team 10 Primer 1953-1962”, 12, December 1962, p. 591

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Concealment and display: mediations on Braun”, *Architectural Design* 7, July 1966, pp.362-363

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Density, interval and measure”, *Architectural Design* 9, September 1967, pp. 428-429

Smithson, Alison; Smithson, Peter

“Entre imagination sociale et architecture, Interview with Denise Scott Brown e Robert Venturi”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 273, Fév.1991, pp.98-99

Smithson, Peter

“Letter to America”, *Architectural Design*, 3, March 1958, pp. 93-102

Smithson, Peter

“The Rocket”, *Architectural Design*, 7, July 1965, pp.322-323

Smithson, Peter

“The fine and the folk”, *Architectural Design*, 8, August 1965, pp.394-401

Smithson, Peter

“Contributions to a fragmentary Utopia”, *Architectural Design*, 2, February 1966, pp.64-67

Smithson, Peter

“Just a few chairs and a house: an essay on the Eames-aesthetic”; “Eames Celebration”, *Architectural Design*, 9, September 1966, pp.443-446

Smithson, Peter

“Coming from different traditions, Interview with Peter Smithson”; Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 334-337

Sola-Morales, Ignacio

“Critical Discipline – Giorgio Grassi. *La Architettura como oficio*, 1980, Barcelona, Gustavo Gili; *L'Arquitettura come mestiere*. 1980, Milan, CLUVA” [1981], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 660-670

Solà-Morales, Ignasi de

“Tendencia: neoracionalismo y figuración”, *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 227-241

Solà-Morales, Ignasi de

“Más allá de la crítica radical. Manfredo Tafuri y la arquitectura contemporánea” [2000]. *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 243-253

Stern, Robert A.M.

“Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy” [1976], K. Michael Hays [Ed.]. *Architecture I Theory I since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 1ª Edição paperback, 2000, pp. 242-245

Stern, Robert

“Modern Architecture after Modernism”, *Architectural Design*, “Viollet-le-Duc”, nº 3/4, 1980, p. 59

Tafuri, Manfredo

“L’Architecture dans le Boudoir: the language of criticism and the criticism of language” [1974], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 291-316

Tafuri, Manfredo

“Ceci n’est pas une ville”, *Lotus 13 International*, Dezembro 1976, pp. 10-13

Tafuri, Manfredo

“La tecnica delle avanguardie, Intervista a cura di Omar Calabrese”, *Casabella*, “Il dibattito sul Movimento Moderno”, 463-464, Novembre-dicembre, 1980, pp. 99-101

Tafuri, Manfredo

“Les bijoux indiscrets”, *Five Architects N.Y.* Napóles: Officina Edizioni, 2ª edição, 1981, pp. 7-33

Testa, Peter

“Tradition and Actuality in the Antonio Carlos Siza House”, *Journal of Architectural Education*, Vol. 40, nº 4, Summer 1987, pp. 24-30

Venturi, Robert

“A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 197, Junho 1978, pp. 7-16

Venturi, Robert; Brown, Denise Scott

“Entre imagination sociale et architecture” [Entrevista com Robert Venturi e Denise Scott Brown]. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 273, Fév. 1991, pp. 98-99

Vidler, Anthony

“The Third Typology” [1976], *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 13-16

Violeau, Jean Louis

“Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp. 280-285

Vitale, Daniele

“Biografia”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi*, “Care Architetture”, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 151-152

Vitale, Daniele

“Aldo Rossi. Ricordi e verità”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi*, “Care Architetture”, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp.145-150

Vitale, Daniele

“L’azzurro del cielo”. Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia: Marsilio, 1998, pp.53-62

Vitale, Daniele

“Fundo de Fomento: Setúbal, Città Nuova”. *Domus*, 655, Novembre 1984, p.7

Waal, Gijs de

“Royaumont 1962, The Issue of urban infrastructure”; “Waterford and other schools of Inhambane, Mozambique 1962-1970”, Max Risselada; Dirk van den Heuvel (ed.), *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, pp.114-115

Webb, Michael

“Boys at Heart”, *Archigram*, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972], pp.2-3

Wigley, Mark

“The Translation of Architecture, the Production of Babel”, *Assemblage* 8, Feb. 1989, pp. 6-21

Wigley, Mark

“O som do arquiteto”, Entrevista a Mark Wigley de Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro, *Ipsilon*, *Público*, 27 Julho 2007, pp. 34-35

Wolfe, Ivor de

“The Death and Life of Great American Citizens”, *The Architectural Review*, 792, February 1963, pp.91-93

Wright, Lance

“Robert Venturi and the anti-architecture”, *The Architectural Review*, Volume CLIII, 914, April 1973, pp.262-264

Zevi, Bruno

“Contro il neo-accademismo”, *Casabella* 474-475, Novembre-dicembre, 1981, pp. 52-55

Zimolo, Patricia Montini

“Per un’educazione al progetto”, Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (ed.), *Scritti su Aldo Rossi, “Care Architetture”*, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, pp. 103-112

ENSAIOS E MONOGRAFIAS**AAVV**

Rational Architecture Rationelle. Bruxelles: Éditions Archives d’Architecture Moderne, 1978

AAVV

Architectures à Porto, Conçu et réalise par: Opus Incertum, Pierre Mardaga Editeur, [1987, 1990]

AAVV

Oppositions Reader. New York: Princeton Architectural Press, 1998

Ambroziak, Brian M.

Michael Graves – Images of a Grand Tour. New York: Princeton Architectural Press, 2005

Arantes, Otilia

O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos. São Paulo: Edusp, 2000 (1993)

Archigram

Archigram, New York: Princeton Architectural Press, 1999 [1972]

Banham, Reyner

Le brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?, Dunod Paris, 1970 [1966]

Ballantyne, Andrew

Architecture Theory – a reader in philosophy and culture. London, New York: continuum, 2005

Banham, Reyner

Design by Choice, London: Academy Editions, 1981

Banham, Reyner

Teoría y Diseño en la Primera Era de la Maquina, Buenos Aires: Ediciones Paidós, Barcelona, 1985 [1960]

Banham, Reyner

Megaestructuras, Futuro urbano del pasado reciente, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001 [1976]

Banham, Reyner

A Critic Writes by Reyner Banham. Banham, Mary; Barker, Paul; Lyall, Sutherland, Price, Cedric (Sel.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999

Banham, Reyner

Historian of the Immediate Future, London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002

Barone, Ana Cláudio Castilho

Team 10 – Arquitetura como Crítica. São Paulo: Annablume Editora/Fapesp, 2002

Betsky, Aaron

Violated Perfection, Architecture and the fragmentation of the Modern. New York: Rizzoli, 1990

Blake, Peter

Form follows fiasco – why modern architecture hasn't worked. Boston; Toronto: An Atlantic Monthly Press, Little, Brown and Company, 1977 [1974]

Bohigas, Oriol

Contra una arquitectura adjetivada. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. 1969

Brolin, Brent C.

The Failure of Modern Architecture. New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1976

Brown, Denise Scott

Aprendiendo del pop. Barcelona: Gustavo Gili, 2007 [1971]

Brown, Denise Scott; Venturi, Robert

Aprendiendo de todas las cosas. Barcelona: Tusquets Editores, 2ª Edición, 1979 [1971]

Colin, Silvio

Pós Modernismo – Repensando a Arquitetura. Rio de Janeiro: UAPÊ – Espaço Cultural Barra Ltda, 2004

Collymore, Peter

Ralph Erskine. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983 [1982]

Colquhoun, Alan

Essays in Architectural Criticism – Modern Architecture and Historical Change. Oppositions Books, Cambridge, Massachusetts; London, England, Columbia Books of Architecture, 1995 [1981]

Cook, Peter (Ed.)

Archigram. New York: Princeton Architectural press, 1999

Le Corbusier

Vers Une Architecture. Paris: Flammarion, 1995 [1923]

Eisenman, Peter; Krier, Léon

Two Ideologies. New York: The Monacelli Press, 2004

Eisenman, Peter; Graves, Michael; Gwathmey, Charles; Hejduk, John; Meier, Richard

Five Architects. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1975 [1972]

Farinato, Salvatore (org.)

Per Aldo Rossi, Venezia: Marsilio, 1998

Frampton, Kenneth

Álvaro Siza, tutte le opere. Prefazione di Francesco Dal Co. Scritti di Álvaro Siza. Milano: Electa, 1999

Frampton, Kenneth

Historia Crítica de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1987 [1980]

Frampton, Kenneth

Labour, Work and Architecture, collected essays on architecture and design. New Cork: Phaidon Press Limited, 2002

Grassi, Giorgio

L'Architettura come Mestiere e altri Scritti. Milano: Franco Angeli, 7ª edizione, 1995

Gregotti, Vittorio

L'architettura del realismo critico. Roma: Editori Laterza, 2004

Gregotti, Vittorio

Autobiografia del XX secolo. Milano: Skira Editore, 2005

Gregotti, Vittorio

New directions in Italian Architecture. London: Studio Vista, 1968

Hays, K. Michael (Editor)

Architecture Theory since 1968. Cambridge, Massachusetts; London, England, Columbia Books of Architecture, 2000 [1998]

Jacobs, Jane

The Death and Lige of Great American Cities. London: Pimlico, 2000 [1961]

Jencks, Charles (Editor)

The Post-Modern Reader. London: Academy Editions; New York: St Martin's Press, 1992

Jencks, Charles

Critical Modern – Where is post-modernism going? New York: Wiley, 2007

Jencks, Charles

The Language of Post-Modern Architecture. London: Academy Editions, 1977

Jencks, Charles

The Language of Post-Modern Architecture. London: Academy Editions, The Sixth Edition, 1991

Jencks, Charles

Movimentos Modernos em Arquitectura. Lisboa: Edições 70, 1987 [1973]

Jencks, Charles

What is Post-Modernism? New York: Academy Editions, 1996 [1986]

Jencks, Charles; Kropf, Karl

Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions, 1999 [1997]

Johnson, Philip

Verso il postmoderno, genesi di una deregulationm creativa. Costa & Nolan, 2005 [1979]

Kaufmann, Emil

De Ledoux a Le Corbusier – Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1982 [1933]

Klotz, Heinrich

The History of Postmodern Architecture. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1988 [1984]

Koolhaas, Rem; Mau, Bruce

S,M,L,XL. New York: The Monacelli Press, 1995

Kopp, Anatole

Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa, São Paulo: Nobel, Edusp, 1990

Krier, Rob

Stuttgart – Teoria y Practica de los Espacios Urbanos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1976 [1975]

Krier, Rob

Architectural Composition, London: Academy Editions, 1991 [1988]

Kultermann, Udo

New directions in African Architecture. London: Studio Vista, 1969

Kurokawa, Kisho

Metabolism in architecture, London: Studio Vista, 1977

Leach, Neil

A Anestésica da Arquitectura, Lisboa: Antígona, 2005 [1999]

Lefebvre, Henri

Writings on Cities, Part II, Oxford, UK; Massachusetts, USA: Blackwell Publishers, 1999

Louis, Eleonora; Zecher-Heilingsetzer, Semirah; Pacher, Jeanette

Archigram – Symposium zur Ausstellung. Kunsthalle Wien, 1997

Lang, Peter; Menking, William

Superstudio – Life Without Objects. Milano: Skira Editore, 2003

MacEwen, Malcom

Crisis in Architecture. London: RIBA Publications Limited, 1974

Mical, Thomas (Ed.)

Surrealism and Architecture. London; New York: Routledge, 2006 [2005]

Moneo, Rafael

Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004

Montaner, Josep Maria

Después del Movimiento Moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997 [1993]

Muntañola, Josep

Poética y Arquitectura – una lectura de la arquitectura postmoderna. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981

Nesbitt, Kate (Editor)

Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996

Norberg-Schulz, Christian

Intenciones en Arquitectura, Barcelona: Gustavo Gili, 1998 [1967]

Norberg-Schulz, Christian

Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura. Milano: Electa, 1992 [1979]

Norberg-Schulz, Christian

Arquitectura Occidental. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 [1979]

Norberg-Schulz, Christian; Digerud, J. G.,

Idea e Imagem, Xarait Edicione, 1990 [1981]

Norberg-Schulz, Christian y Digerud, J.G., colaborador

Louis I. Kahn. Madrid: Xarait Ediciones, 1990 [1981]

Ockman, Joan

Architecture Culture 1943-1968 – A Documentary Anthology. New York: Columbia Books of Architecture; Rizzoli, 2000 [1993]

Pere Hereu; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras (ed.)

Textos de Arquitectura de la Modernidad. Madrid: Nerea, 1994, 1999

Portoghesi, Paolo

Depois da Arquitectura Moderna. Lisboa: Edições 70, 1985 [1980]

Portoghesi, Paolo

Le Post-Moderne. L'Architecture dans la société post-industrielle. Milan-Paris: Electa France, 1983 [1982]

Portoghesi, Paolo

Leggere e capire l'architettura. Roma: Newton Compton Editori, 2006

Posocco, Pisana; Radicchio, Gemma; Rakowitz, Gundula (Ed.)

Scritti su Aldo Rossi. "Care Architetture". Torino: Umberto Allemandi & C., 2002

Puppi, Marcelo

Por uma História Não Moderna da Arquitectura Brasileira – Questões de Historiografia. Campinas: Pontes Editores; CPHA; IFCH; Unicamp, 1998

Rose, Margaret A.

The Post-modern & the post-industrial – a critical analysis. Cambridge University Press, 1991

Rogers, Ernesto N.

Esperienza dell'architettura. Ginevra-Milano: Skira, 1997

Rogers, Ernesto N.

Gli elementi del fenomeno architettonico. Milano: Cristian Marinotti Edizioni, 2006 [1961]

Rossi, Aldo

Architettura. Saggio sull'arte. Padova: Marsilio, 1967

Rossi, Aldo

Para una arquitectura de tendencia – Escritos: 1956-1972. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1977 [1975]

Rossi, Aldo

Scritti scelti sull'architettura e la città. 2ª edição, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975]

Rossi, Aldo

Autobiografia Scientifica. Milano: Pratiche Editrice, 1999 [1981]

Rossi, Aldo

L'Architettura della Città. Torino: CittàStudiEdizioni, 1995 [1966] [1ª edição portuguesa 1977]

Rossi, Aldo

Disegni 1990-1997. Milano: Federico Motta Editore, 1999

Rowe, Colin

The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press. 11^a ed. 1997 [1976]

Rowe, Colin, Koetter Fred

Collage City, Cambridge, Massachusetts; London, England: the MIT Press, 1993 [1978]

Rowe, Colin

As I Was Saying – Recollections and Miscellaneous Essays. Volume Three – Urbanistics, Cambridge, London: MIT Press, 1996

Rowe, Colin; Slutzky, Robert

Transparency. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1997

Risselada, Max; Heuvel, Dirk van den (Ed.)

TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present. Rotterdam: NAI Publishers, 2005

Sadler, Simon

Archigram – Architecture without Architecture. Cambridge; London: The MIT Press, 2005

Scolari, Massimo

Hypnos. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 1987

Smithson, Alison y Peter

Cambiando el arte de habitar. Barcelona: GG, 2001 [1994]

Smithson, Peter

Peter Smithson: Conversation with students, A Space for Our generation, New York: Princeton Architectural Press, 2005

Solà-Morales, Ignasi de

Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: GG, 1995

Sottsass Associati

1980-1999 Frammenti. New York: Universe Publishing, 1999

Sottsass, Ettore

700 Disegni. Milano: Skira Editore, 2005

Tafari, manfredo

Five Architects N.Y. Napoli: Officina Edizioni, 2^a edizione, 1981

Tafari, Manfredo

Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press, fourth printing, 1985 [1976] [1^a edição em português, 1985]

Trione, Vincenzo

Atlanti Metafisiche, Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica. Milano: Skira Editore, 2005

Venturi, Robert

Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1977 [1966]

Venturi, Robert

Iconography and Elctronics upon a Generic Architecture, a view from the drafting room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; London, England, 1996

Venturi, Robert; Brown, Denise Scott

Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press; London, England, 2004

Venturi, Robert; Brown, Denise Scott

A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984. New York: Harper & Row, Publishers, 1984

Venturi, Robert; Izenour, Steven; Brown, Denise Scott

Learning from Las Vegas. Revised Edition, Cambridge, London: The MIT Press, 1998 [1972]

Venturi, Rauch & Scott Brown

Buildings and projects. New York: Rizzoli, 1987

Violeau, Jean-Louis

Les Architectes et Mai 68. Paris: Éditions Recherches, 2005

Zevi, Bruno

Storia dell'Architettura. Torino: Einaudi, 1996 [1950]

Wigley, Mark

The Architecture of Deconstruction, Derrida's Haunt, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1997 [1993]

Whiteley, Nigel

Reyner Banham, Historian of the Immediate Future. Cambridge; London: the MIT Press, 2002

Wolfe, Tom

From Bauhaus to our House, London: Picador, 1993 [1981]

Wolfflin, H.

Renaissance et Baroque. Paris: Le Livre de Poche, 1967 [1961]

CATÁLOGOS

AAVV

Rational Architecture Rationnelle 1978. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1978

AAVV

I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela, "Proyecto y ciudad histórica", I SIAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Director: Aldo Rossi [1977].

Alison, Jane; Brayer, Marie-Ange; Migayrou, Frédéric; Spiller, Neil (Ed.)

Future City experiment and utopia in architecture. London: Barbican Centre; Thames & Hudson, 2006

Johnson, Philip; Wigley, Mark

Deconstructivist Architecture, New York: The Museum of Modern Art, 1988

Guedes, Amancio

Amancio Guedes, London: The Architectural Association London, 1980

Hollein, Hans

MAN transFORMS. An international exhibition on Aspects of Design, conceive by Hans Hollein for the opening of the Smithsonian Institution's, National Museum of Design, sponsored by the Johnson Wax Company, Cooper-Hewitt Museum, Octobe 1976

Portoghesi, Paolo; Scully, Vicent; Jencks, Charles; Norberg-Schulz, Christian

The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture-Venice Biennale 80.

London: Academy Editions, 1980

Robbins, David (Ed.)

The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty. Cambridge; London: The MIT Press, 1990

Sudjic, Deyan (Ed.)

From Matt Black to Memphis and Back Again – an anthology from “Blueprint Magazine”.

London: Blueprint/Wordsearch Limiteded, 1989

OUTRAS ÁREAS

ARTIGOS ESPECÍFICOS

Tzara, Tristan

“Dada Manifesto 1918”, Robert Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1981 (Second edition), [1951], pp.76-82

ENSAIOS E MONOGRAFIAS

Adorno, Theodor W.

Sobre a Indústria da Cultura, Coimbra: Angelus Novus, 2003 [1974]

Amerika, Mark; Olsen, lance

In Memoriam to Postmodernism – Essays on the Avant-Pop. San Diego: San Diego State University Press, 1995

Anderson, Perry

As origens da Pós-modernidade. Lisboa: Edições 70, 1998

Aronowitz, Stanley; Giroux, Henry A.

Postmodern Education – politics, culture & social criticism. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003 [1991]

Atask, Margaret

May 68 in French Fiction and Film – Rethinking Society, Rethinking Representation. Oxford: Oxford University Press, 1999

Barthes, Roland

Mitologias. Lisboa: Edições 70, 2007 [1957]

Barthes, Roland

O prazer do texto, Lisboa: Edições 70, 1983 [1973]

Baudelaire, Charles

A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música). Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (séc. XIX)

Baudrillard, Jean

America. London, New York: Verso, 2000 [1986]

Baudrillard, Jean

A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1991 [1970]

Baudrillard, Jean

The Conspiracy of Art, Manifestos, Interviews, Essays. Columbia University, New York; Los Angeles: Semiotext(e), 2005

Baudrillard, Jean

Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 [1981]

Baudrillard, Jean

Symbolic Exchange and Death. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2004 [1976]

Baudrillard, Jean ; Nouvel, Jean

The Singular Objects of Architecture, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002 [2000]

Bauman, Zygmunt

Europa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

Bauman, Zygmunt

Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2004 [2000]

Bauman, Zygmunt

O Mal-estar da Pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998 [1997]

Bauman, Zygmunt

Postmodern Ethics. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2004 [1993]

Bourdieu, Pierre

The Field of Cultural Production, Cambridge: Polity Press, 2004, [1993]

Bennett, Andy

Culture and Everyday Life. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2005

Bergounioux, Pierre

De Volta aos Anos 60 – uma viagem pelo fim do ideal revolucionário. São Paulo: Alameda Situações, 2005 (2003)

Bewes, Timothy

Cynicism and Postmodernity. London, New York: Verso, 1997

Brooker, Peter (Editor)

Modernism/Postmodernism. London: Longman, 1992

Butler, Andrew M.; Ford, Bob

Postmodernism. Harpenden: Pocket Essentials, 2003

Butler, Christopher

Postmodernism – a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002

Calabrese, Omar

A Idade Neo-Barroca, Lisboa: Edições 70, 1987

Calinescu, Matei

Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1996 [1987]

Colebrook, Claire

Irony. London; New York: Routledge, The New Critical Idiom, 2005 [2004]

Clair, Jean.

Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle Belle Art., Torino: Umberto Allemandi & C. 1984 [1983]

Connor, Steven

Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1989]

Crow, Thomas

The Rise of the Sixties. London: Laurence King Publishing, 2004 [1996]

Davis, Colin

After Poststructuralism, reading, stories and theory. London; New York: Routledge, 2004

Debord, Guy

A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006 (1992)

Debord, Guy

The Society of the Spectacle. New York: Zone Books, 1995 [1967]

Debord, Guy

Society of the Spectacle. London: Rebel Press, s/d

DeKoven, Marianne

Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern. Durham and London: Duke University Press, 2004

Docherty, Thomas (Editor)

Postmodernism – a Reader. London: Longman, 1993

Docker, John

Postmodernism and Popular Culture – a cultural history. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1994]

Dorfles, Gillo

Nuovi riti, nuovi miti, Milano: Skira Editore, 2003

Drolet, Michael

The Postmodernism Reader. London; New York: Routledge, 2004

Eagleton, Terry

Depois da Teoria – Um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [2003]

Eagleton, Terry

The Illusions of Postmodernism. Malden; Oxford: Blackwell Publishers, 1997 [1996]

Eagleton, Terry

The Function of Criticism. London; New York: Verso, 2005 [1984]

Easthope, Antony; McGowan, Kate (Ed.)

A Critical and Cultural Theory Reader. Berkshire: Open University Press, 2004 [1992]

Featherstone, Mike

Consumer Culture & Postmodernism. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2005 (1991)

Fiske, John

Understanding Popular Culture. London; New York: Routledge, 2001 (1989)

Foster, Hal (Editor)

Postmodern Culture. London: Pluto Press, 1985 [*The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983]

Foster, Hal

The Return of the Real – the Avant-garde at the end of the Century. Cambridge; London: MIT Press, 1996

Foster, Hal

Recordings Art, Spectacle, Cultural Politics. Seattle, Washington: Bay Press, 1985

Foster, Hal,

Design and Crime (And other diatribes). London; New York: Verso, 2003 [2002]

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.

Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames and Hudson, 2004

Inglis, David

Culture and Everyday Life. London; New York: Routledge, The New Sociology, 2005

Gablik, Suzi

Has Modernism Failed?. Revised Edition, London: Thames & Hudson, 2004 (1984)

Gandhi, Leela

Postcolonial Theory – a Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998

Gregson, Ian

Postmodern Literature. London: Arnold, Contexts, 2004

Grenz, Stanley J.

A Primer on Postmodernism. Grand Rapids; Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 1996

Harrison, Sylvia

Pop Art and the Origins of Post-Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2001

Harrison Charles, Wood, Paul (Ed.)

Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of changing ideas, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1992

Harvey, David

The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishers, 2004 [1990]

Hassan, Ihab

The Dismemberment of Orpheus – Toward a Postmodern Literature. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982 [1971]

Heartney, Eleanor

Pós-modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 [2001]

Hebdige, Dick

Hiding in the Light. London; New York: Routledge, 2002 [1989]

Highmore, Ben

Everyday Life and Cultural Theory – an Introduction. London; New York: Routledge, 2003 [2002]

Hopkins, David

After Modern Art 1945-2000. Oxford: Oxford University Press, 2000

Horrocks, Chistopher

Baudrillard and the Millenium. Cambridge: Icon Books UK; New York: Totem Books USA, Post Modern Encounters, 2000 [1999]

Hutcheon, Linda

Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Edições 70, 1989 [1985]

Hutcheon, Linda

A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction. New York and London: Routledge, 1988

Huysen, Andreas

After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indiana University Press, 1986

Jameson, Fredric

The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London; New York: Verso, 1998

Jameson, Fredric

Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London; New York: Verso, 1999 [1991]

Gans, Herbert J.

Popular Culture and High Culture – an analysis and evaluation of taste. New York: Basic Books, Inc. Publishers, 1974

Oliva, Achille Bonita

A.b.o. La Repubblica delle Arti. Milano: Skira Editore, 2005

Kaplan, Ann

O Mal-estar no Pós-modernismo – Teorias e Práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993 [1988]

Krauss, Rosalind E.

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge; London: The MIT Press, 1986 (1985)

Lane, Richard J.

Jean Baudrillard. London and New York: Routledge, 2000

Lefébvre, Henri

A Vida Quotidiana no Mundo Moderno. Lisboa: Editora Ulisseia, 1969 [1968]

Lemert, Charles

Postmodernism is not what you think. Malden; Oxford: Blackwell Publishers, 1997

Lewis, Jeff

Cultural Studies – The Basics. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2003 [2002]

Lipovetsky, Gilles

A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio d'Água, 1988

Lippard, Lucy R.

Pop Art. With the contributions by Lawrence Alloway, Nancy Marmer and Nicola Calas. London: Thames and Hudson, 1988 [1966]

Lyon, David

Postmodernity. Second Edition, Buckingham: Open University Press, 1999

Lochhead, Judy; Auner, Joseph (Ed.)

Postmodern Music/Postmodern Thought. London; New York: Routledge, 2002

Lyotard, Jean-François

A condição pós-moderna. Lisboa: Gradiva, s.d. [1979]

Lyotard, Jean-François

O Pós-Moderno explicado às crianças. Lisboa: Dom Quixote, 1993 [1986]

Madoff, Steven Henry (Editor)

Pop Art – A Critical History. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997

Malpas, Simon

The Postmodern. London; New York: Routledge, The New Critical Idiom, 2005

Rose, Margaret A.

The Post-modern & Post-industrial – a critical analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 [1991]

Ross, Kristin

May'68 and its Afterlives. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2002

Swartz, David

Culture & Power, The sociology of Pierre Bourdieu. Chicago & London: The University of Chicago, 1997

Soja, Edward W.

Post Modern Geographies, the reassertion of space in critical social theory. London; New York: Verso, 2003 [1989]

Sontag, Susan

Contra a Interpretação e outros ensaios. Lisboa: Gótica, 2004 [1961]

Starr, Peter

Logics of Failed Revolt – French Theory After May'68. Stanford: Stanford University Press, 1995

Stiles, Kristine; Selz, Peter (ed.)

Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996

Storey, John

Cultural Theory and Popular Culture – an introduction. Essex: Pearson Education Limited, 2001

Storey, John (Editor)

Cultural Theory and Popular Culture – a Reader. Essex: Pearson Education Limited, 2006 (1994)

Strinati, Dominic

An Introduction to Theories of Popular Culture. London; New York: Routledge, 1999 [1995]

Taylor, Paul (Editor)

Post-Pop Art. Cambridge: MIT Press, Flash Art Books, 1989

Tester, Keith

The Life and Times of Postmodernity. London; New York: Routledge, 1993

Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo (Editors)

El pensamiento débil, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 [Milano: Guiangiacomo Feltrinelli, 1983]

Ventós, Xavier Rubert de

Crítica de la Modernidad. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998 (1980)

Waugh, Patricia

Practising Postmodernism Reading Modernism. London; New York; Melbourne; Auckland: Edward Arnold, 1993 [1992]

Williams, James

Understanding Post structuralism. Acumen, 2005

Womack, Kenneth; Davis, Todd F. (Editors)

Reading the Beatles, Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four. New York: State University of New York Press, 2006

Woodiwiss, Anthony

Postmodernity USA – The crisis of social modernism in postwar America. London; Newbury Park; New Delhi: Sage Publications, 1993

Woods, Tim

Beginning Postmodernism. Manchester; New York: Manchester University Press, 1999