

coimbra e o mundo

um retrato do Departamento nos anos 90

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
por Bruno Miguel Simões Silvestre
orientada pelo Professor Arquitecto Jorge Figueira
Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Dezembro 2011

coimbra e o mundo

um retrato do Departamento nos anos 90

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
por Bruno Miguel Simões Silvestre
orientada pelo Professor Arquitecto Jorge Figueira
Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Dezembro 2011

Agradecimentos

*ao Jorge Figueira, pelo apoio, pela partilha e pela inteligência
à Cila, pela amizade, pela companhia, pelo apoio, pela paciência, pela crítica, pela conversa e pela risada
ao Ricardo Assis Rosa, à Christina Godiksen, à Anna Mansfield, ao Simon Henley e à Ros Diamond pelos longos
e estimulantes debates sobre a arquitectura e o ensino, durante as viagens, na sala de Projecto e no atelier
e a todos os que comigo discutiram e falaram de arquitectura nos últimos dezanove anos*

Prólogo

“Entre Coimbra e o Mundo”, pág. 11

Introdução, pág. 19

Capítulo 1.

primeiros mo(vi)mentos, pág. 23

Capítulo 2.

do esquisso à intervenção cirúrgica de Katia, pág. 43

Capítulo 3.

consta que passou por cá. Não lhe sentem a falta?, pág. 61

Capítulo 4.

imagens, pág. 79

Capítulo 5.

idades, pág. 97

Fim, pág. 115

Bibliografia, pág. 117

Epílogo

Entre o Mundo e Coimbra, pág. 121

Bibliografia Complementar, pág. 127

*para a minha Mãe,
para o Pedro e para o Manel*

“Entre Coimbra e o mundo”

“Entre Coimbra e o mundo” é o título emprestado (e o fim) de um texto de Paulo Varela Gomes¹ publicado em 2000, que reflecte a inquietação intelectual e o esforço de consolidação de uma identidade para o Departamento ao fim de dez anos de existência.

No final dos anos 90, entre Coimbra e o Porto e reunindo o melhor de cada, o DARq, celebrava-se como uma nova plataforma de debate onde se promovia a dimensão disciplinar da Arquitectura. Em Tomar ou em Coimbra, os Encontros eram o palco privilegiado desse debate intenso, alargado, sobre a Arquitectura, o seu ensino, o diálogo com a profissão, a relutante mas inevitável integração das novas metodologias de trabalho no ensino. No contexto desta procura de autonomia do departamento debatia-se também a autonomia disciplinar da Arquitectura. Um debate balizado entre a autonomia /autismo disciplinar como caminho (re)emancipatório da Arquitectura e a peremptória necessidade de uma abertura ao diálogo, à curiosidade para com o mundo *além-fronteiras* disciplinares.

Por outro lado, agravava-se o já exacerbado desconforto da indesejada subjugação académica à ciência e à tecnologia. O espaço do ensino era também fundamental para a consolidação dessa identidade, onde “um Colégio das Artes reformulado ou um Colégio de São Jerónimo conquistado”² eram as soluções possíveis, contudo, reformulação ou conquista eram acções necessárias e urgentes.

Foi no contexto de instabilidade e emergência da escola de Coimbra que a versão original do presente texto foi escrita em 1999, com o intuito de ser lida como uma reflexão pessoal sobre as temáticas dominantes da cultura arquitectónica contemporânea. À intenção de cristalizar os conhecimentos adquiridos, aliava-se a procura de um entendimento do panorama disciplinar da Arquitectura, para o qual a elaboração do texto foi fundamental – uma espécie de mapa de navegação para iniciados na profissão.

Ao conteúdo temático do texto original não se pode reconhecer um território de investigação bem delimitado, de formato *cientificamente* definido. A prioridade em estudar e perceber os contornos da cultura arquitectónica vigente à saída da Escola prevaleceu sobre a escolha de um tema mais específico, de contornos mais claros e de natureza porventura mais atemporal.

No sentido de balizar o campo de trabalho tão amplo como “1992.1999 cultura arquitectónica”, a decisão de tomar os temas dominantes e conteúdos debatidos nas cadeiras de projecto como ângulos de leitura da cultura arquitectónica resultou num trabalho escrito por vezes em *discurso directo* e muito específico na sua temporalidade.

É notório no conteúdo e abordagem do texto original a relevância do legado moderno como modelo de referência – ainda que já digerido e revisto no Porto – fundador da identidade da Escola de Coimbra. O pós-moderno ainda não tinha tido tempo para emergir como tema de debate em Coimbra nos anos 90, mas antes como preconceito, uma espécie de tema quase proibido.

¹ “Entre Coimbra e o mundo”, Paulo Varela Gomes in ECDJ 2, EDarq, Coimbra, Março 2000

Vale a pena sublinhar o facto de o texto original fazer parte de uma geração de Provas Finais que formam o primeiro corpo colectivo de investigação do Departamento que, entre o entusiasmo desmedido de uns – resultando em provas finais de valor académico extraordinário, algumas citadas no circuito académico internacional – e o desconforto de outros, alicerçou uma cultura de investigação que se desenvolveu nos últimos anos no DArq. Ao promover o aprofundamento e alargamento dos temas de debate da disciplina, o legado da Prova Final ajudou também a consolidar formas mais organizadas de estudo contribuindo para a credibilização da Escola enquanto plataforma de investigação, partilha e transmissão de conhecimento da Arquitectura.

Tendo em conta as transformações fundamentais da disciplina da Arquitectura nos últimos anos, prolongar por mais de uma década o enquadramento temporal do texto original seria uma tarefa inapropriadamente extensa e exigente para os objectivos a que a presente revisão se propõe. Deste modo, o texto original permanece na sua quase totalidade como um registo *in situ* da Escola de Coimbra nos anos 90. Do pressuposto inicial de perceber a cultura arquitectónica dos anos 90 a partir *de dentro*, este texto poderá servir como um olhar documentado *para dentro* da Escola, como um retrato emoldurado de uma fase fundamental na história do Departamento.

Esta moldura é inevitavelmente formada pela experiência pessoal depois de Coimbra, e largamente condicionada pela incursão na cena profissional e académica no Reino Unido, onde a cultura arquitectónica resulta de um percurso histórico e cultural distinto daquilo que alicerça a cultura arquitectónica portuguesa e a sua forma de ensino. Entre as históricas abundância e escassez de meios na materialidade e expressão da Arquitectura, entre a prevalência da imagem superficial da forma e o desenho da substância arquitectónica, entre a luz azul do norte e a luz amarela do sul, entre a despegada jangada de pedra relutantemente europeia e o segregado mas amarrado canto ibérico, entre uma periferia e outra, o ininterrupto olhar à distância – distância cultural, temporal e geográfica – vai medindo e moldando o presente com a medida do passado. De educando a educador, a experiência da escola de Coimbra mantém-se como inabalável reserva intelectual que serve de referência no debate da Arquitectura no quotidiano da sala de projecto de Oxford, onde os valores fundamentais do ensino da disciplina lutam pela sua sobrevivência no seio de uma cultura académica e arquitectónica largamente seduzida pela expressão superficial e pela capacidade da Arquitectura para gerar a imagem imediatista para desinteressada contemplação estética. Assim se luta pelo desenho, o sítio, a topografia e a temporalidade enquanto temas fundadores da resposta arquitectónica à cidade e à paisagem, na convicção de que o mundo em que vivemos é simultaneamente o contexto e o resultado da Arquitectura que desenhamos. O estabelecimento destas invariantes não significa uma posição de resistência ou hermetismo disciplinar, servem antes como canais de comunicação segundos os quais a disciplina se abrirá àquilo que está para além da esfera da Arquitectura, numa atitude de curiosidade e interesse conciliador pelo contributo das novas metodologias na formalização da ideia arquitectónica. Deste modo, a experiência da cadeira

² “Algumas premissas para um dia de debate”, Jorge Figueira, *idem*

de projecto no seio da Oxford School of Architecture é inevitavelmente a medida de comparação e o ângulo a partir do qual se estabelece o olhar crítico e distante para a Escola de Coimbra, a moldura na qual se enquadra o texto original.

Emoldurar o texto original passará também por uma breve descrição da evolução do trabalho de alguns personagens-chave da cultura arquitectónica do final dos anos 90 e de uma breve consideração sobre o contexto global em que essa evolução ocorre.

Será redundante afirmar que o mundo mudou drasticamente nos últimos dez anos. A mudança do centro de gravidade da produção para fora de uma fatigada Europa pós-industrial, resulta das, e nas emergências de novos poderes económicos e numa exaustão, intensificação e ignição do capitalismo nos primeiro, segundo e terceiro mundos. À democratização global do consumo e à intensificação de consumismos já estabelecidos corresponde uma crescente, contudo ainda desigual geração de riqueza que acentua sem precedentes a pressão sobre a capacidade produtiva das sociedades. A Arquitectura enquanto forma contínua e perene de expressão cultural fica sujeita às forças desta revigorada histeria produtiva e consumista. Esta pressão acelera a produção arquitectónica, retirando ao projecto o privilégio do tempo. Não há tempo. A euforia económica da América e da Europa do século XX transfere-se para o cada vez mais urbanizado Extremo Oriente, enquanto no deserto do Médio Oriente o *form-finding* chega às novas cidades. Cidades-mapamundo, cidades-palmeiras, cidades-forma colonizadas por expatriados ocidentais que formam a larga maioria de uma população desenraizada, feliz longe da chaminé³. Assistimos à fundação de duas novas urbanidades, uma resultante do exponencial crescimento da capacidade produtiva e poder de consumo, outra assente na proliferação do negócio imobiliário como o futuro sustento económico para substituir as cada vez mais escassas reservas naturais. Estatísticas de números impressionantes ilustram a dimensão destes novos fenómenos urbanos.

A capacidade de resposta da produção arquitectónica é sujeita a uma pressão sem precedentes. O novo fenómeno de urbanização no Médio-Oriente ilustra a emergência de um mundo desconhecido, materializado nas novas cidades onde a amálgama de formas, ícones e objectos arquitectónicos debilmente desconexos resulta na autoflagelação do que resta do legado cultural da arquitectura, onde a qualidade do todo é inferior ao somatório do mérito arquitectónico das partes.

É notório o desconforto com que alguns arquitectos se movem neste novo panorama produtivo. Contudo, OMA/Rem Koolhaas para quem a arquitectura não se pode recusar a responder às necessidades das realidades política e económica do mundo, consolidam o seu legado visionariamente pragmatista.

Rem Koolhaas inicia o caminho para a sua posição de influência na cultura arquitectónica do final do século XX, em 1978, com *“Delirious New York”*. No escrito mais marcante depois de Venturi e Rossi, Rem Koolhaas não só inventa uma nova forma, romanceada, ficcionada, de escrever (sobre) arquitectura e cidades, como lança o conceito de livro como prática/projecto de arquitectura. Se

³ Ver Golf Survey, estudo de AMO sobre o Golfo Pérsico, publicado em Al Manakh/Volume 12, 2007, em particular páginas 76 e 77 “Economic Resources”

“*Delirious New York*” se pode classificar como um manifesto de expressão vincadamente crítica e celebrativa da cultura e da arquitectura metropolitanas, o seu menos bem-sucedido “*S,M,L,XL*” de 1995, confirma este legado do livro-projecto assente nas narrativas projectual e intelectual do escritório. Desde então, este conceito de *livro-projecto* banaliza-se numa geração de publicações autopropostas, seguidistas, à *OMA/Rem Koolhaas*, de auto-glorificação do trabalho e do pensamento do seus arquitectos/autores, plenos de informação, dados e estatísticas como formas de *espetacularizar* a mensagem, expressar a novidade estilística sequiosa de individualismo. No contexto desta proliferação editorial Koolhaas funda AMO, a ala de investigação de OMA que em 2005 inicia a publicação da revista *Volume*. Não é a publicação periódica do *think-tank* de Koolhaas que é relevante em si, numa era de massificação editorial e de proliferação das plataformas de debate no ciberespaço. O que é novo em AMO é o alargamento da agenda de interesses do escritório, interesses que vão para além dos limites da disciplina, dos quais Koolhaas claramente desconfia, reinventado a prática da arquitectura, abrindo o processo criativo à investigação noutros campos da cultura contemporânea.

Este alargamento da visão intelectual de OMA parece ser absolutamente fundamental para a escala das encomendas do escritório. Ao seguir de perto a mudança de centro de gravidade do poder político e económico do mundo do século XXI, a reorganização interna de OMA mantém o escritório activo em todas as frentes, recebendo encomendas de um espectro alargado de clientes, alguns destes projectos de uma enorme escala que os coloca no território híbrido do *edifício-cidade*.

A estas mudanças, quer no interior quer no exterior do universo OMA, a arquitectura de Koolhaas, por um lado mantém-se *le corbusianamente* sem desenho, sem pormenor, ou cujo pormenor é à escala da cidade, jamais à escala do homem ou do espaço. Por outro lado, Koolhaas nega persistentemente a forma e a poética construtiva como elementos fundadores da arquitectura e rejeita a arquitectura como expressão individual. A fundação de AMO e *Volume* não são devaneios intelectuais vazios, antes servem para informar e alicerçar a abordagem conceptual ao programa como expressão de uma visão da cidade, da sociedade e do mundo, afirmando que “ao contrário do meu amor condicional pela arquitectura, tenho um amor incondicional pela cidade”⁴. Na Casa da Música, o que interessa a Koolhaas é a relação entre a sala Suggia e a praça, a cidade e o mundo, mais que o remate do vidro com a esquina do volume de betão. A opacidade e complexidade geométrica da forma maciça de betão servem para realçar, por contraste, aquilo que verdadeiramente interessa – a democratizante transparência do vazio prismático que abre o evento à cidade. Na exposição OMA/PROGRESS de Londres, Koolhaas volta a reforçar aquilo que já era claro – a arquitectura resulta de (bem como expressa) uma posição ética face às necessidades práticas do homem/cliente e da cidade, demarcando-se da politização da arquitectura e da posição ecológico-moralista vigente na audiência britânica. O conteúdo da exposição revela assim a abordagem de OMA à prática da arquitectura, mais do que a própria arquitectura como resultado dessa abordagem. É *PROGRESS*, podia também ser *process*.

⁴ Rem Koolhaas in “The regime of ¥€\$” In ANYthing, Ed Cynthia Davidson, The MIT Press, New York 1999, pág. 184

O predicado erudito da obra de Herzog & de Meuron dos anos 90 reflectia, em conjunto com outros arquitectos suíços, a herança da ETH Zurique, escola ainda marcada pela passagem de Aldo Rossi na primeira metade dos anos 70. A obra de Herzog & de Meuron até meados dos anos 90 revela uma atitude crítica na abordagem à tipologia e à cidade, numa espécie de visão *rossiana* à escala do edifício e do pormenor, recusando ceder às tentações *pop* vindas da Grã Bretanha e da América. Ou seja, a poética construtiva baseava-se na reinvenção de elementos construtivos triviais – caleiras, telhados, capeamentos, clarabóias, tampas de esgoto... –, distorcidos pela sua escala, numa rigorosa revisão tectónica, mas que celebravam e reconheciam o potencial da arquitectura do anonimato como padrão fundador do tecido urbano das cidades. À dimensão cultural do anonimato enquanto expressão arquitectónica Rossi chama “importância insignificante”, defendendo que a arquitectura “para ser significativa, deve ser esquecida”⁵, passar despercebida. O sucesso fenomenal do atelier de Basileia parte desta atitude de despretenção da forma, onde “a substância da arquitectura está na expressão dos materiais, como tal apenas são necessários os volumes mais elementares”⁶. O espaço e a forma são resultado da lógica construtiva.

No verão de 2004, a Laurenz Foundation em Schaulager, Basileia recebia a exposição “Herzog & de Meuron, 250. An exhibition”. De matriz semelhante à de OMA em Londres, revelando mais o processo criativo do que a arquitectura como resultado, esta exposição consuma a já evidente transformação nos interesses do atelier. A consistência tectónica e o rigor construtivo das obras dos anos 80 e 90, transformam-se em mecanismos de cariz mais decorativo, aplicado e superficial. Herzog & de Meuron iniciam um processo de investigação obsessiva de descoberta de novas técnicas construtivas da pele. Mais tarde, na geração mais recente das suas obras, exploram a forma.

A visibilidade da obra de Gehry na topografia da arquitectura contemporânea começa a sua curva descendente depois do apoteótico fenómeno Bilbao. O Guggenheim revelou o potencial dos novos instrumentos tecnológicos na produção arquitectónica. O *tudo-é-possível* de Gehry resulta na generalização digital e na parametrização enquanto ferramenta fundamental na geração das novas arquitecturas da forma – Zaha Hadid comanda esta facção. Do outro lado, sem atavismos nem arcaísmos, a resistência de Moneo, Siza, Souto de Moura e Chipperfield, homens que promovem o equilíbrio entre a dimensão universal da Arquitectura e as especificidades do contexto, defendem uma intemporalidade sem rupturas numa arquitectura de continuidade topográfica, tectónica e urbana. Do mesmo lado do espectro emerge o romantismo táctil de Zumthor, surpreendentemente apanhado na teia pós-moderna de Charles Jencks – em *The Story of Post-Modernism*⁷ –, temática que completará a moldura de reenquadramento do texto original lançada pelas suas considerações finais.

Londres, Dezembro de 2011

⁵ Aldo Rossi, *Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1984, pág. 34

⁶ Rafael Moneo, *Inquietud Teórica e Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004, pág 364

⁷ Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism*, Wiley, Chichester, 2011

prova final
de licenciatura

1992 . 1999 cultura arquitectónica

por Bruno Miguel Simões Silvestre Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Janeiro 2000

Introdução

“Detrás da diversidade desconcertante dos factos que se oferecem à observação empírica podem encontrar-se algumas propriedades invariantes diferentemente combinadas”

Claude Lévi-Strauss, citado por Josep Maria Montaner
in *Depués del Movimiento Moderno*, Editorial Gustavo Gili Barcelona, 1995, pág. 179

Este trabalho visa, em primeiro lugar, corresponder ao requisito do Departamento de Arquitectura de efectuar uma reflexão teórica no final da Licenciatura. Sem julgar a validade dos argumentos pró e contra a Prova Final, certo é que a uma prática tão complexa como a da Arquitectura, deve sempre estar inerente uma actividade reflexiva que, sem ser excessiva ou dominante, deve acompanhar a prática, estimulando-a, e rejuvenescer os conhecimentos aí adquiridos, mantendo-nos atentos à passagem fugaz dos factos que vão dando corpo à nossa cultura arquitectónica. Na condição errante da nossa cultura arquitectónica, na condição de pós-modernidade com que nos despedimos do século XX, urge uma reflexão aberta sobre o estado das coisas, que jamais se poderá restringir aos fatigados domínios da disciplina.

Uma obra de Arquitectura, nos nossos dias, é uma obra de muitas outras coisas que não são – ou não eram – Arquitectura. Arquitectura hoje significa muitas outras coisas que no passado estavam fora da esfera disciplinar. Contudo, importa perceber que a esfera disciplinar rompeu a sua membrana que protegia o pensamento arquitectónico das outras disciplinas. Hoje, fazer Arquitectura implica, mais do que nunca, uma cautelosa leitura daquilo que nos rodeia, seja no plano contextual do lugar, no plano social do cliente, no plano simbólico do programa, no plano da consciência ética a que as mais recentes preocupações ambientais obrigam, mas sobretudo no plano estritamente prático e material do desenrolar do processo que culmina na obra. Porque uma obra de Arquitectura, antes de ser um espaço, a performance de um objecto, ou o resultado de uma

pesquisa, é matéria. Todos nós temos a noção da quantidade de opções e técnicas construtivas que a Arquitectura hoje dispõe. São cada vez mais, implicam cada vez mais sectores da sociedade, num diálogo cada vez mais estreito com outras disciplinas. O que não implica que nos deixemos subverter pela importância crescente desses domínios ou referências outrora externas ao processo conceptual da Arquitectura em detrimento duma atitude crítica. E mesmo que isso aconteça, que pisemos o vazio do abismo das outras disciplinas, numa entrega fácil aos poderes que nos tornam impotentes, numa rendição perante a galopante contaminação do nosso domínio disciplinar, a Arquitectura jamais deixará de ser Arquitectura. O resultado haverá de se traduzir sempre na transformação ou criação de um lugar, num espaço, objectivo, material, existente, que outrora não existia, fruto dum pensamento qualquer. Poderemos deixar de ter que utilizar o automóvel para nos deslocarmos, o telefone para nos comunicarmos. Jamais poderemos abdicar dum espaço para nos juntarmos.

Arquitectura nunca será apenas uma arte, uma ciência, um mero produto tecnológico ou um fenómeno. Será sempre Arquitectura.

É arriscado, talvez redutor, afirmar que o panorama actual da Arquitectura ocidental está disperso por uma enorme quantidade de individualismos, sem pontos em comum nem um fio condutor que permita detectar tendências dominantes. É o mesmo que dizer que fazer qualquer reflexão sobre a Arquitectura que caracteriza as nossas cidades é uma tarefa à partida impossível. É certamente ingrata, mas seguramente legítima, mais ainda necessária.

Se é verdade que no final do século XX, o conceito de globalização está irreversivelmente consumado nas sociedades contemporâneas, onde uma hiperdiversidade torna difícil a concentração em movimentos abrangentes de pensamentos e tendências, também é verdade que, no campo da Arquitectura, os homens que fazem Arquitectura são, antes de tudo seres humanos, membros de uma civilização que não pode negar a sua História, da qual trazem características inerentes que se revêm no seu intelecto, provenientes da sua formação, e que inegavelmente condicionam o seu desempenho. Não é este o ponto de partida, mas sim o de chegada. Isto é, dada a diversidade de ângulos a partir dos quais poderíamos olhar a Arquitectura dos anos 90, este trabalho fixar-se-á na experiência pessoal da passagem pela Escola para, a partir daí, tecer breves comentários soltos sobre as *manchas* estruturais que fazem a cultura arquitectónica do nosso tempo.

Este texto visa identificar os pontos de contacto entre as mais variadas tendências, e tentar perceber o caminho que percorremos na Escola como aluno, e o destino a que nos leva, sem a garantia ou ambição cega de o encontrar. Reflectir sobre a Arquitectura dos anos 90, é também alimentar um trabalho, todos os dias, fora da concentração das leituras e da escrita, sempre que se discute Arquitectura com os colegas, professores ou amigos, em casa, na Escola, no bar ou no Tropical. Deste modo, os conteúdos programáticos de cada ano de Projecto prevalecem como base deste trabalho, onde em cada um se tentará identificar o fulcro para uma vertente do panorama da cultura arquitectónica dos 90. Aulas, viagens, visitas, professores, discussões, referências, autores, livros, etc., que caracterizaram cada ano lectivo, e que contribuíram para a identificação das suas tendências dominantes na prática projectual, darão corpo a um tema base de cada um dos cinco

capítulos. Serão cinco dos inúmeros pontos de observação possíveis da nossa cultura arquitectónica. A organização deste trabalho a partir do exercício da cadeira de Projecto implicará a apresentação de alguns pontos de carácter mais subjectivo e pessoal, que, longe de tentarem inserir-se num contexto meramente autobiográfico, constituem episódios que serão importantes fixar. Ciclicamente aparecerão episódios que *lateralmente* se encaixam no corpo do trabalho.

Deste modo, uma reflexão sobre as arquitecturas e os arquitectos que se revelaram mais preponderantes nos exercícios dos cinco anos de Projecto ou outros que, posteriormente, se tornaram úteis ao desenvolvimento deste trabalho, inevitavelmente sujeita-se a colisões, choques e conflitos de substância que afastam a hipótese da existência de um *sujeito* que delimite o campo do debate. Não se trata de um diálogo a três: quem escreve, um (ou mais) personagem central e um destinatário definido. É um trabalho aberto, sem uma fronteira aparente, apenas com uma estrutura que estabelece pontos de partida, mas que não restringe o texto a um diálogo entre quem escreve e um número delimitado de personagens. Os personagens vão aparecendo ocasionalmente, com intensidades diversas, em contextos diferentes, e porque não, contraditórios – que revelam a sua complexidade como arquitectos, obras ou pensamentos.

Comemorados recentemente os dez anos de Escola neste Departamento, revelam-se mudanças que o passar do tempo trouxe a esta Escola. Como tal, importa sublinhar que algumas interpretações da substância das cadeiras de Projecto desenvolvidas ao longo deste trabalho, estarão certamente ultrapassadas. Acima de tudo, são visões subjectivas da cadeira de Projecto, que tiram da experiência pessoal o fundamento para o estabelecimento de um tema. Em jeito de exemplo, a Arquitectura pós-Moderna jamais terá sido o fulcro da cadeira de Projecto do terceiro ano. Em 1994/95 também não o foi. Mas as circunstâncias particulares que marcaram o desenrolar deste ano lectivo, levaram-me a explorar a Arquitectura pós-Moderna como elemento preponderante na fundação da nossa cultura arquitectónica.

Sem um programa ou tema de trabalho prescrito, o tema livre ficou preso pela apreensão que causa o panorama da nossa cultura arquitectónica, pelo que o trabalho se desenrola sem uma tese, ou hipótese fundadora da investigação.

A Arquitectura dos anos 90 vive uma fase de apreensão, como que expectante com o passar do tempo, com a regeneração constante dos ambientes que nos rodeiam, à espera de um destino que tarda em aparecer. Prevalece a sensação de ausência de paradigma que nos deixa sem destino, sem um caminho delimitado que oriente o futuro, que acende a vontade de, antes de mais, perceber o que se passou na Escola, dar um sentido à experiência académica, pensá-la, sistematizando os conhecimentos adquiridos e traduzi-los numa série de caminhos possíveis a percorrer na prática profissional.

Em suma, é a Escola que constitui a base de sustentação para uma breve reflexão sobre a cultura arquitectónica dos nossos dias.

Capítulo 1.

primeiros mo(vi)mentos

Nota introdutória

Descrição da experiência na escola

Viagem a França

- Imóvel de Marselha

Relação entre a Unidade de Habitação e o arranha céus de Nova Iorque

- La Tourette

- Ronchamps

Reintegração de valores simbólicos na Arquitectura Moderna - o fim da caixa

Louis I. Kahn - o Moderno e os valores perenes da arquitectura

Materialidade de Kahn e a materialidade dos anos 90

Período pós-guerra/anos 80

New York Five

O equívoco de Paolo Portoghesi

OMA/Rem Koolhaas

A citação dos ícones Modernos na Villa Dall'Ava de Koolhaas

Koolhaas e a herança Moderna. Revisão programática

Fim. A metáfora do cubo de gelo

Capítulo 1.

primeiros mo(vi)mentos

Este capítulo visa descrever os primeiros contactos tidos com a arquitectura e, essencialmente o que deles restaram. Das primeiras aprendizagens formuladas segundo abordagens ao Movimento Moderno far-se-á uma leitura distanciada que enquadrará o ângulo segundo o qual o olhamos no contexto da cultura arquitectónica dos anos 90. Ou seja, sempre com a noção do estado do tempo que atravessamos, é um olhar à distância para o acto de *dar a conhecer*, para a forma como se encarava as arquitecturas no seu estado puro, com a presença física perante as obras a não significar mais que uma abordagem sensorial, imediatista, ainda pouco reflexiva. Neste contexto, a viagem a França em 1993, realizada no âmbito do segundo ano de projecto, assume particular relevância nos primeiros contactos com a obra do Movimento Moderno. Pretende-se essencialmente elaborar a transposição de sentimentos envolvidos na ingenuidade dos primeiros momentos na escola para uma espécie de sistematização daquilo que ficou e daquilo que passou. Em suma, o que significa para esta geração a obra deixada pelo Movimento Moderno, e quais são os pontos de contacto essenciais com a cultura arquitectónica dos nossos dias.

“Intimidation I : two of Le Corbusier’s villas are nearby.”

Rem Koolhaas, texto referente a Villa Dall’Ava, Paris, in “S, M, L, XL ”, 010 Publishers, Roterdão, 1995, pág. 134

Chegado à escola, eram meia dúzia os arquitectos que titulavam os conhecimentos arquitectónicos. Wright, Mies, Mackintosh, Gropius, e sobretudo Corbusier vinham de matérias abordadas no secundário. Siza, após a sua intervenção no Chiado tinha-se-me tornado um nome mais familiar, tal como uma série de arquitectos cujos nomes eram-me também largamente mais familiares que a sua obra. Contudo, o conhecimento, ainda superficial, da obra de Siza foi imediato, ultrapassando aqueles sobre os quais já tinha lido ou conhecia algumas obras dos livros de História.

O primeiro trabalho de Introdução tinha a pala da Biblioteca da Universidade de Aveiro como declarada fonte de composição. Eram as primeiras imagens adquiridas na escola, mais importantes, ou no mínimo mais marcantes, que todas as que seguiriam. Uma galeria de arte, de planta reticulada, a partir de uma forma cúbica, com uma pala que cobria a entrada era o fruto duma primeira leitura da obra de Siza. A janela corrida fixava-se no alçado, como na Ville Savoye.

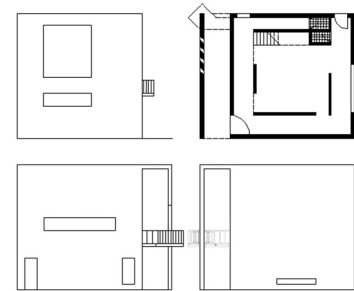
Na cadeira de Geometria, o exercício baseava-se na leitura geométrica do pavilhão Carlos Ramos. Na altura, a geometria como fonte do rigor compositivo de Siza foi o primeiro objecto de real apreensão de um instrumento base de projecto.

Os *Percursos* de Sérgio Fernandez deram a ler o panorama da arquitectura portuguesa. “Num esforço de interpretação da globalidade da produção arquitectónica portuguesa (...) pode ser-se tentado a tomar posse da sua realidade, procurando alcançar as causas e os princípios a que tudo remonta (...)” Era isto que Sergio Fernandez fazia ao escrever o livro, e, noutra plano, salvaguardando as justificadas diferenças, eu também.

Davam-se os primeiros sinais de fascínio pela obra de Álvaro Siza, que ordenavam a primeira visita, por conta própria, à FAUP. Nesse dia, primeiro o pavilhão Carlos Ramos, e depois por aquele acesso do canto, dum lado a massa continua da biblioteca e do outro as quatro torres que do cimo da encosta miram o Douro. Demasiada arquitectura para tão pouco tempo de Escola. E assim, depressa os nomes conhecidos do Movimento Moderno tinham-se tornado matéria para uma aprendizagem paralela, muito embora preenchessem a amostragem de slides das aulas de Introdução à Arquitectura. Nas palestras de Hestnes Ferreira surgiam com algum destaque as obras de Wright, numa tentativa de nos fornecer uma primeira sensibilidade para o tratamento dos espaços, através de um desenho pensado dos materiais. Não só o resultado das suas obras, mas acima de tudo o personagem que Wright representava

A entrada na escola

Siza



Introdução à Arquitectura,
Exercício I, 1992/93

Alexandre Alves Costa,
“A Propósito de um Percurso”,
Prefácio ao livro de Sergio Fernandez
“Percurso – Arquitectura Portuguesa
1930/1974”, Edições FAUP,
Porto, 1985, pág. 4

Frank Lloyd Wright

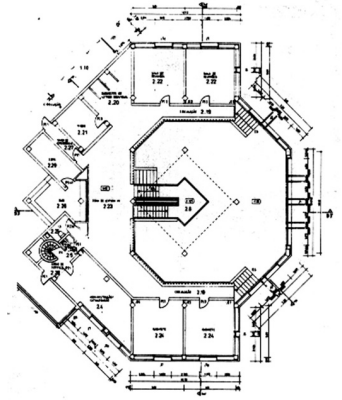
como homem arquitecto, e a sua atitude perante a obra de arquitectura, constituíam a primeira matéria pedagógica que visava enquadrar um primeiro olhar perante a arquitectura. E Wright era o homem certo para desempenhar este papel. Com ele apreende-se a noção de complexidade que envolve o acto de projectar arquitectura, do primeiro esquisso da ideia até ao desenho do tijolo. E mais, o romantismo de Frank Lloyd Wright levava à exaustão a organicidade das suas obras, nos limites da relação entre a obra de arquitectura e o lugar. Com Wright, pela primeira vez na escola, *a obra nasce no sítio*.

Mas o Movimento Moderno, heróico, de raízes europeias não era isto. É certo que Wright representava o limiar do modernismo, americano. Era um dos personagens do mundo americano que tem lugar privilegiado na cultura arquitectónica de Raúl Hestnes Ferreira. Outro era Louis Kahn. Nos slides da obra de Kahn era outro o conteúdo: o estruturalismo evidente no desenho duma planta, numa arquitectura da forma, da luz, do espaço, onde as leis duma geometria básica se sobreponham, e muito, às exigências programáticas do edifício. Não era só a cumplicidade de Hestnes Ferreira com a obra do arquitecto, mas também o repertório de formas elementares da obra de Kahn, “a geometria da própria planta como síntese de toda a obra de arquitectura; a síntese espacial que a própria planta encerra em si(…)” vinha ao encontro das pretensões pedagógicas dos primeiros exercícios de projecto.

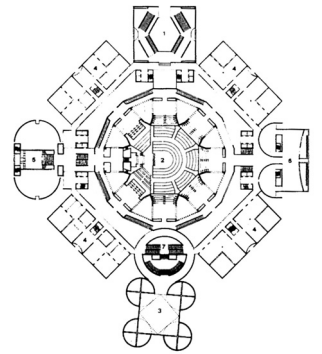
França, Abril de 93. A primeira abordagem ao terreno da arquitectura moderna. No programa da viagem constavam visitas a obras romanas, românicas, góticas, neoclássicas e de alguns arquitectos contemporâneos. De Ledoux, as Salinas Reais em D’Arc-et-Senans (1775); de Tony Garnier, o Matadouro (1909), o bairro habitacional Etas-Unis (1920-1928) e o Estádio Olímpico (1913), em Lyon; em Nimes, o Estádio de Vittorio Gregotti (1989-1992) e a Mediateca de Norman Foster, entre outras.

Pela primeira vez, a obra de arquitectura era mais que os slides das aulas ou as fotografias dos livros. Pela primeira vez, a obra de arquitectura era algo mais que matéria para ser vista e comentada com os colegas, pela primeira vez, a obra era espaço para ser sentido, e, em momentos únicos, alvo de uma contemplação reflexiva estimulada pelas aulas *in loco*.

Das obras mais emblemáticas do século, a Unidade de Habitação de Marselha impressiona pela sua capacidade de sintetizar a arquitectura e



Raul Hestnes Ferreira, Fac. de Farmácia da Universidade de Lisboa, 1994



Louis I. Kahn, Sede do Governo, Dacca, Bangladesh, 1963 – 1963

Raul Hestnes Ferreira, in *Jornal dos Arquitectos* n.º 107, Entrevista de Manuel Graça Dias, Lisboa, 1992

Viagem a França, realizada no âmbito do segundo ano de Projecto. Descrição do contacto com três obras de Le Corbusier: Unidade de Habitação de Marselha; Convento de La Tourette; e capela de Ronchamps.

o urbanismo do Movimento Moderno. Num só edifício, a arquitectura e a cidade. No local, a primeira impressão foi a monumentalidade; a segunda foi a cidade idílica que integrava a Unidade: sobre um extenso tapete de relva, afastada do asfalto da larga avenida, a grande caixa de betão pousava no mundo moderno da Carta de Atenas; a terceira foi a afirmação da máquina de habitar, a sua pretensão funcionalista a par das dúvidas sobre o seu funcionamento, suplantadas pelo fascínio de habitar por momentos a máquina de Le Corbusier; a quarta, na cobertura, um dos cinco pontos levados à exaustão, a percepção da influência deste imóvel sobre toda a cidade de Marselha: a proliferação de pseudo-unidades pela cidade, se por um lado confirmavam a unicidade desta unidade, por outro alcançava o objectivo que Le Corbusier se propunha atingir: repetir este volume quantas vezes fossem necessárias, dando a possibilidade de habitar uma máquina ao mais comum dos homens modernos – essa identidade utópica inventada pela revolução modernista; e por último, a *massividade* do betão, a escala do volume, a expressão dos pilotis, contrariavam a sensação de elegância e pontualidade estrutural da Ville Savoye (1929 – 1931) ou da casa de Weissenhof (1926) em Estugarda. Afinal, por Marselha tinha passado um Le Corbusier do pós-guerra, já algo liberto do vocabulário fechado do auge do Moderno, numa fase mais crítica e reflexiva sobre o período de entre as guerras. Mas os cinco pontos do Moderno estavam ali demonstrados num novo programa, a cidade num edifício, a cidade jardim vertical.

Unidade de Habitação de Marselha, a cidade num edifício.

O arranha-céus da *delirious New York* há muito que desenvolvia um mundo paralelo com as mesmas pretensões – a metrópole num edifício – percorrendo um caminho bem diverso. “...um edifício com cem pisos é a Metrópole dentro si próprio, uma estrutura colossal, penetrando as nuvens, que contem no seu interior as actividades culturais, comerciais e industriais duma grande cidade...” América e Europa eram dois mundos ainda distantes, separados pelo Atlântico e por uma discrepante forma de encarar a arquitectura.

Porém, é difícil falar destes dois (tipos de) edifícios sem os relacionar com cidade – tema explorado adiante, no quinto capítulo. Porque o arranha-céus e a Unidade de Habitação não são só arquitectura, são acima de tudo a forma que constrói a cidade americana e a forma que serviu de base ao desenho da cidade Moderna. A Unidade nasceu do transatlântico para dar forma a uma cidade igualitária, comunista, utópica, enquanto o arranha-céus indicia-se pela primeira vez na Globe Tower, num parque de diversões de Coney Island para mais tarde, ao aperceber-se das suas potencialidades económicas e programáticas, ditar as leis do mercado fundiário da cidade capitalista.

Rem Koolhaas, em *Delirious New York*, com rigor e ironia, põe frente a frente dois



Le Corbusier, Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1942

A cidade num edifício: relação entre o arranha-céus nova-iorquino e a Unidade de Le Corbusier

Theodore Starrett, citado por Rem Koolhaas in “*Delirious New York*” 010 Publishers, Roterdão, 1978, pág. 89

mundos, *a priori* adversos, contudo, duas faces de um amor correspondido. Nova Iorque, a cidade da tecnologia do fantástico, fascinava-se com o charme de Paris, antiga, com séculos de história e décadas de fumo nas fachadas poluídas, enquanto Paris pretendia ser a cidade mais moderna do mundo ocidental, a cidade onde a arquitetura era branca. Era precisamente na distância incomensurável que separam estas duas formas de pensar a sociedade que reside o fascínio mútuo. Enquanto a Unidade de Habitação apresentava um programa, embora novo, regrado, rígido, lógico, que nivelava o modo de habitar a cidade, que era uma máquina de habitar para homens iguais, por outro lado, o arranha-céus de Manhattan, segundo o teorema de 1909, não era mais que a sobreposição de 84 pisos, todos iguais na sua concepção, com a possibilidade assumida de todos serem diferentes na forma de relacionamento com o espaço, no programa, em tudo. Por isso, “em cada paragem do elevador está um diferente estilo de vida, logo uma diferente ideologia implicada”.

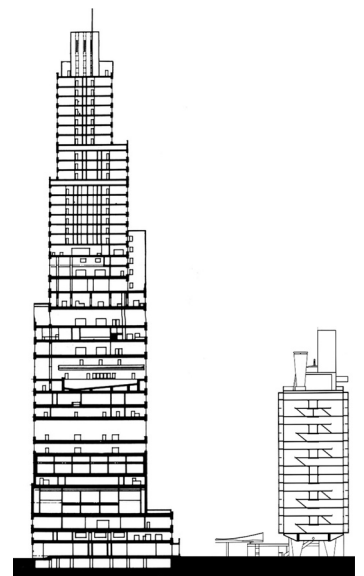
À rigidez da racionalidade espacial e programática do Moderno, com quartos de 2.20m de largura, opõe-se uma permissiva maleabilidade, ou seja, total liberdade na ocupação dos diversos pisos do arranha-céus numa coexistência igualitária das mais variadas formas de habitar o espaço.

Na Unidade de Habitação, o perfil da rua que não existe lá fora na carta de Atenas, é transposto para o interior. Um largo corredor que se estende pelo comprimento do imóvel. No arranha-céus americano a importância da rua fica cá fora, na relação intrínseca com a fachada; no lugar do largo corredor horizontal, temos um com dimensões idênticas, na vertical, onde o elevador assume-se como alavanca para a verticalidade, numa exploração exaustiva do índice de construção.

Entre o início dos trabalhos e a inauguração do imóvel em 1951, na Unidade de Habitação de Marselha contam-se quatro anos. No Empire State Building, dezoito meses separam os primeiros esboços da abertura do arranha-céus, vinte e um anos antes de Marselha inaugurar a Unidade.

Maquina de Habitar vs. Máquina de Construir? E é nesta relação antagónica com a América que podemos encontrar a grande contradição do Movimento Moderno: a aposta convicta na máquina para permitir a construção em série que tornasse a habitação acessível ao comum dos operários, nivelando toda a sociedade com um padrão de vida urbana qualificado, na cidade moderna da Carta de Atenas; contudo, a máquina não era o motor do comunismo, mas sim do capitalismo. Neste sentido, a América foi coerente e descomplexada no estabelecimento dos seus princípios orientadores do desenvolvimento urbano – o capitalismo, a relação dólar/m² ou pragmatismo de responder a uma necessidade imperativa de construir para albergar uma economia em estado de graça. Aliás, aquando da Segunda Guerra, com a emigração dos modernistas europeus para os Estados Unidos eram postas a nu as discrepâncias entre o desenvolvimento da cidade capitalista e a Carta de Atenas. Walter Gropius demonstra-o no desenho do edifício Panam em Nova Iorque. Contudo, Mies percebeu as regras e cumpriu-as nos projectos para os apartamentos Lake Shore Drive (1948 – 1951) em Chicago, e para o Seagram Building (1954-1958) em Nova Iorque, sem menosprezar a pureza formal do Moderno que trazia da Europa. Em ambos os casos Mies impõe a presença da arquitectura moderna na grande cidade, erguendo um prismas verticais puros, amputados da coroa zigurática americana.

Rem Koolhaas,
in “*Delirious New York*”,
010 Publishers, Roterdão 1978,
pág. 85



Downtown Athletic Club 160m
Imóvel de Marselha 50m (volume)

Marselha ficou para trás, e com ela imagens dos cinco pontos que estabeleciam a *fórmula* da arquitectura Moderna. Seguíamos para norte, deixávamos o Mediterrâneo.

Tão perto de Lyon, e tão isolado da cidade, o convento de La Tourette surgiu no contexto de visitas a vários mosteiros cistercienses. Por isso, os vários ícones do programa foram tema central dos debates durante a estadia. Onde estava o claustro, o que era o claustro...? E ele ali, inclinado, encerrado pela volumetria ou pelos suportes que a mantinham suspensa, dividido pelos volumes que faziam a ligação entre as alas. Não era aquele claustro limitado por alas porticadas, o espaço canonizado de meditação, mas meramente a continuação da encosta, um tapete de ervas descuidado, que penetrava no interior do conjunto. O claustro, reinterpretado, sintetizava o diálogo entre os volumes e a relação do conjunto com o terreno. E o conjunto era um encontro de formas e de espaços distintos, dos mais concentrados aos mais transparentes, do pano cego à cortina de vidro, do contacto descomplexado com o terreno à estrutura elegante e pontual que suspende uma massa. À imaturidade do estudante de arquitectura no primeiro ano soavam mal algumas formas, gestos que estavam para lá da gramática pura do Moderno, então ainda indecifráveis. Simplesmente representam um elevado nível de investigação formal, que já admitia novos elementos, desprezados pelo laicismo do período heróico do Moderno. Era um Moderno adulto, e não adulterado, aberto a situações de confronto, de complexidade formal, de alguma ambiguidade compositiva, repleto de conotações simbólicas e espirituais que faziam desta obra Moderna uma versão reinterpretada em todos os cânones, de um programa milenar. E hoje, o que ficou desta obra, na primeira visita à arquitectura moderna religiosa, foi, mais que o manuseamento hábil do programa, foi a transcendência da imagem – talvez por esta ser a substância da memória – de um conjunto austero: o tom cinzento das fachadas, as rudes formas volumétricas, a delicada pobreza do pormenor, a ingenuidade na textura do betão. Isto é a substância arquitectónica que confere ao conjunto uma perenidade que ultrapassa claramente o prazo de validade dos valores da vanguarda modernista do início do século.

Ronchamps. À chegada o fascínio foi tão imediato quanto a estranheza. O peso das formas, o expressionismo das fachadas, a textura das paredes, tudo isto fazia lembrar, por oposição, a leveza da Ville Savoye, ou a elegância do jogo de planos do Pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona (1929). Estaria definitivamente abalada a pureza formal do



Le Corbusier, Convento de Notre Dame de la Tourette, 1957-1960

auge do Movimento Moderno? Talvez. Se, no contexto da viagem, em la Tourette era possível estabelecer alguns pontos de contacto que permitissem uma comparação cautelosa com a máquina de habitar de Marselha, aqui era difícil contextualizar esta obra no universo do Moderno de entre guerras. É uma obra acima de tudo atemporal. Atemporalidade que obriga à sua devida (des)contextualização. Embora completamente moderna, é-o por outras razões. A ousadia da cobertura, a expressão das fachadas, mas sobretudo a própria espacialidade da igreja, são resultado duma investigação profunda no plano formal, iconográfico e construtivo levada a cabo por Le Corbusier. Significa que já nesta altura, Le Corbusier, mais que duvidar da universalidade da gramática moderna, começava a acreditar em novos valores que se mantiveram ausentes no período de entre guerras. E é aqui que está a singularidade deste arquitecto. Le Corbusier era um homem de crenças, muito mais que de dúvidas. Por isso, se fez parte dos que fundaram a linguagem do Movimento Moderno, se ele a fomentou, a estimulou, e a explorou até à exaustão, também foi dos primeiros a perceber que o exclusivismo que sustentava a linguagem universalista do chamado período heróico não se tratava de uma proposta *última* para a arquitectura Moderna, introduzindo valores simbólicos e espirituais de um novo tempo que já estava para lá da era da máquina. Ainda assim, importa sublinhar que a capela de Ronchamps é anterior ao Convento de La Tourette. Iniciada em 1950, terminada passados cinco anos, a sua cobertura resulta de um experimentalismo iniciado em 1937 no Pavilhão des Temps Nouveaux, em Paris, onde a cobertura de lona é suspensa por cabos. Em Ronchamps assiste-se à consumação deste protótipo, transposto para o betão, utilizado mais tarde, 1957 no Capitólio de Chandigarh, e em 1998 na pala desenhada por Siza para o Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial de Lisboa.

Em suma, importa reter desta viagem pela a arquitectura de Le Corbusier que estas três obras não são emblemáticas do Movimento Moderno, mas sim representativas da aproximação dos próprios mestres modernos a novos valores. A Segunda Guerra trouxe ao pensamento e à prática arquitectónica uma nova sensibilidade que inclui os valores espirituais, simbólicos, que liberta o homem das amarras da ciência e da máquina. Deste modo, no contexto da arquitectura Moderna, a Unidade de Habitação de Marselha, o Convento de La Tourette e a Capela de Ronchamps acabam por ser três obras singulares, todas pertencentes ao segundo pós-guerra. A primeira, por significar uma espécie de ajuste de contas com o período áureo das décadas de 20 e 30, mais próxima



Le Corbusier,
Ronchamps, 1950-1954



Le Corbusier, Ville Savoye,
Poissy, 1929 - 1931

da máquina de habitar que da necessidade imperativa de colmatar a devastação da guerra; a segunda e a terceira por albergarem programas aos quais estava inerente a carga simbólica e espiritual da prática da crença religiosa, que afasta estas obras do laicismo e da *crença* na ciência que caracterizava a vaga vanguardista do início do século, e que Le Corbusier aproveitou para demonstrar a sua consciência crítica em relação ao passado recente. A Capela de Ronchamps está longe de ser uma caixa de betão, uma máquina de rezar. Pelo contrário, mostra o desencadeamento de novos valores no vocabulário do Moderno, que trazem de volta à arquitectura a monumentalidade que centra o Homem no mundo, que o reduz à sua escala, mas que enaltece a escala daquilo que o Homem consegue pensar, construir, habitar.

Le Corbusier, se por muitos foi considerado o Brunelleschi da era contemporânea, por outros tantos, e em grande parte graças ao projecto para a capela de Ronchamps, foi acusado de traidor das causas que ele próprio houvera defendido. A indiscutível importância da capela de Ronchamps na história da arquitectura dos últimos cem anos, foi, na época, branqueada por alguns dos seus seguidores. Leonardo Benevolo, por exemplo, na sua extensa *História da Arquitectura Moderna* refere-se muito timidamente a esta obra, apelidando-a de reviravolta estilística, afirmando apenas que “Em 1954, é inaugurada a igreja de Ronchamps, e a maior parte dos críticos fala da crise do seu [Le Corbusier] racionalismo habitual;(…)”. Do *outro lado*, Charles Jencks considera-a a obra mais metaforizada do período Moderno onde Le Corbusier mostra a “sua capacidade de evocar o nosso grande armazém de imagens visuais sem que nós demos conta da sua intenção”.

Estava dado o mote para uma emergente revisão dos pressupostos Moderno, quando começaram a surgir os primeiros focos de instabilidade, quer no seio dos seus seguidores, quer no aparecimento dos primeiros críticos.

Às três obras de Le Corbusier que analisámos segue-se a curva descendente do Moderno até 1968, “ano emblemático do fim do Movimento Moderno e da explosão da cultura pós-Moderna, quando o minimalismo como corrente tinha já recebido esta denominação,(…) e quando se inaugurava em Berlim, a Neue Nationalgalerie, o último dos edifícios terminado durante a vida do seu autor [Mies van der Rohe].” São menos de dez anos que separam a abertura do Convento de la Tourette e o histórico ano de 1968, o que torna este período num dos

Leonardo Benevolo, in “*História da Arquitectura Moderna*”
2ª. Ed. São Paulo, 1989, pág. 756

Charles Jencks, in “*El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*”
3ª. Edição, Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1984, pág. 48

Ignasi de Solà-Morales,
in “*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea,*”
Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1995, pág. 38

mais importantes para a cultura arquitectónica do século XX.

Durante este período Louis Kahn constrói o Instituto Salk para as Investigações Biológicas, na Califórnia, e a sua obra acaba por revelar-se crucial na transposição para a cultura arquitectónica pós-Moderna, não que dela fosse apologista, mais por reinterpretar o projecto Moderno. Kahn, embora formado no seio da tradição Beaux-Arts americana, não menospreza a modernidade a favor da História, mas também não nega o passado a favor da modernidade. Sem explorar superficialmente as imagens da História, Kahn identificou na arquitectura da Grécia Antiga e do Império Romano os valores perenes da arquitectura, as invariantes que vencem o tempo, o mesmo é dizer, a forma arquitectónica que revela pensamento, o detalhe construtivo que demonstra inteligência. Olhando a cúpula ou o arco em pedra, Kahn não vislumbra nenhuma imagem que torne a arquitectura mais comunicativa, mas sim os valores que destacam o ser humano como espécie inteligente, o *pensar*, o *saber fazer*, o *engenho* de construir. “A pedra e o sistema arquitectónico eram uma coisa só.”

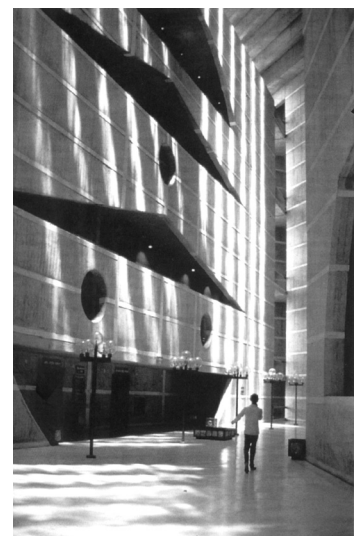
Kahn emprega na sua obra as novas possibilidades tecnológicas da modernidade, refaz a gramática Moderna, envolvendo-a nos valores que tenta recuperar da tradição Beaux-Arts – os conceitos como *centro*, *hierarquia*, *forma*. O resultado é a modernização de uma arquitectura que baseia a sua concepção nas regras clássicas da composição académica – eixo, inscrição, repetição, sobreposição. Uma arquitectura de formas cúbicas, cilíndricas, esféricas, que se recusam a fomentar o ascetismo e despojamento do Moderno a favor dos seus valores simbólicos, hierárquicos, transcendentais. É aqui que Louis Kahn se distancia do Moderno: recusa a rendição à proliferação da máquina como motor da cultura arquitectónica Moderna, nega a racionalidade codificada dos mestres europeus, e acredita na inteligência do Homem como a única forma para recarregar a arquitectura de simbolismo, de transcendência, de pensamento. Por isso os espaços desenhados por Kahn estão repletos de uma complexidade que os diferencia, que os hierarquiza, que os ilumina, que os textura, que os opõe ao dogma racionalista da fluidez espacial.

A fusão da herança Beaux-Arts com o Moderno resulta numa síntese de técnica e de memória, de modernidade e tradição, num regresso da monumentalidade à arquitectura, “abandonando o círculo da linguagem moderna para atravessar a interpretação da história, para se expressar em formas corpóreas e pesadas.”



Louis. I. Kahn, Instituto Salk para as Investigações Biológicas, Califórnia, 1959-1965

Louis Kahn “*La Arquitectura y la meditada creación de espacios*” in *Perspecta* nº.4, 1957



Louis. I. Kahn, Sede do Governo de Dacca, Bangladesh, 1963-1983

Josep Maria Montaner,
“*Después del Movimiento Moderno*”
Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1993, pág. 66

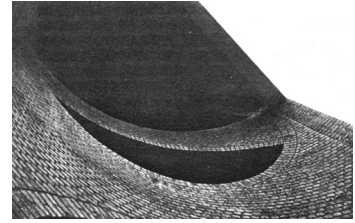
Transposta para os anos 90, a materialidade da obra de Kahn, que busca a expressão de um pensamento na forma construtiva de uma parede de betão ou no desenho do tijolo que a reveste, revela-se uma preocupação vigente na nossa cultura arquitectónica. Como na obra de Kahn, nas obras que hoje exaltam mais claramente a sua materialidade, o sistema construtivo está despido perante o nosso olhar. Contudo, os valores espaciais que essa mesma materialidade possa favorecer são postos de lado, com o intuito de reforçar a imagem, o que de mais sedutor esses materiais possam trazer e não o que de mais confortável ou transcendente esses materiais possam dar ao espaço. “A qualidade global de um espaço [jamais] se mede pela temperatura, pela luz e pelo perímetro”. Kahn exaltava a materialidade de uma arquitectura tectónica, enquanto hoje explora-se a materialidade duma arquitectura embebida numa cultura assumidamente visual. Não é a luz natural que Kahn explorava até à exaustão que invoca a materialidade das arquitecturas dos anos 90. Essa luz natural que recarregava os espaços *kahnianos* de misticismo e transcendência foi substituída pelos *flashes* das máquinas fotográficas. As texturas dos materiais dos nossos dias estão isentas de qualquer valor que incuta nos espaços um sentido de continuidade com a história.

Deste modo, a obra de Kahn, acabou por revelar-se o “fenómeno mais significativo do período intermédio entre Moderno e pós-Moderno”.

Como veremos adiante no capítulo 3, a cultura arquitectónica pós-Moderna viria a propor, mais que uma reinterpretação da História, a sua reutilização, nos antípodas do pensamento que guiava a obra de Kahn.

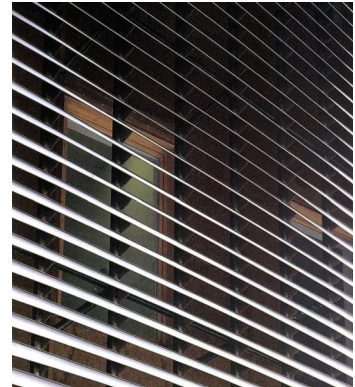
As identidades das arquitecturas do final do século XX mantêm inegáveis traços da identidade modernista. Embora nas décadas de 70 e 80 a tradição moderna tenha sido posta em causa pelo pós-Moderno e pelas novas tecnologias que alimentaram o *high-tech*, a herança Moderna não se esfumou, nunca deixou de estar presente nos anos que se seguiram ao pós guerra, até hoje.

Como vimos, a Segunda Guerra marcou o princípio do fim do Movimento Moderno. Na década de 50 dão-se os primeiros gestos de distanciamento já anunciado por algumas obras dos próprios mestres do Moderno. Dúvidas em relação a um passado recente, que, por sua vez, duvidava sobretudo do seu próprio passado recente. É e sempre será assim. O Renascimento opôs-se com veemência à cultura medieval, buscando no passado longínquo da Antiguidade clássica todos os ingredientes necessários para colocar o Homem no centro do mundo, através das descobertas da geometria que implementaram novas metodologias de fazer arquitectura. O Movimento Moderno opôs-se com igual veemência à cultura *Beaux-Arts*, buscando no passado longínquo da Grécia Antiga, os mecanismos perenes do saber arquitectónico para, através das descobertas da ciência e da proliferação da máquina como motor incontestado da cultura moderna, impor uma arquitectura que



Louis. I. Kahn, Instituto Salk para as Investigações Biológicas, La Jolla, Califórnia, 1959-1965

Louis Kahn, *idem*



Herzog & de Meuron, Posto de Sinalização Auf dem Wolf, Basileia, 1988-1995

Renato de Fusco e Cettina Lenza, “*Le nuove idee di architettura. Storia de la crítica de Rogers a Jencks*”, citado por Josep Maria Montaner, *idem*, pág. 62n

encerrasse em si os saberes próprios de uma disciplina autónoma, laica, a alavanca para a grande revolução estética. Entre estes dois períodos marcantes da cultura arquitectónica do ocidente passaram vinte séculos de incerteza, de avanços e recuos, de arquitecturas *tardo, neo, re*, que culminaram no Moderno. Entre a Segunda Guerra e os anos 90 sucederam-se períodos de reflexão, de ódios, nostalgias, revivalismos que passando pelo Brutalismo, pós-Moderno, Minimalismo, *High-tech*, que se viriam a fundir na cultura arquitectónica do nosso tempo.

E foi precisamente contra estes episódios, principalmente contra o historicismo do pós-Moderno que, no final dos anos 60, cinco arquitectos de Nova Iorque retomam a linguagem do Movimento Moderno. Os denominados *New York Five* – Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey – contra os ajustes de tempo com a história propostos por Venturi e Rossi, alegam validade e actualidade dos pressupostos das vanguardas Modernas. Não propõem nenhuma espécie de revivalismo, mas sim uma revisão, numa leitura *à posteriori*, distanciada, que permita uma reinterpretação dos valores do Moderno. A propósito deste grupo, Paolo Portoghesi – um militante pós-Moderno que preside à sucursal europeia da cultura *pop* americana – faz uma observação brilhante para defender que esta incursão ao passado Moderno revelou-se tão estéril quanto o foi – até então, dado que os caminhos seguidos por Graves viriam a provar o oposto – o episódio pós-Moderno para estes mesmos cinco arquitectos: “Substituir uma semântica por uma retórica, a pobreza de referentes pelo silêncio absoluto, usar as mesmas formas que tinham simbolizado a esperança de mudar o mundo, para demonstrar que esse mundo não pode mudar, foi um estratagem para voltar à qualidade e para exprimir uma diversidade [alternativa?] em relação ao pluralismo dispersivo imperante.”

Mas aqui o equívoco de Portoghesi é gritante: *substituir uma semântica por uma retórica*, não foi afinal o cavalo de batalha da cultura arquitectónica pós-Moderna no sentido de pôr a arquitectura a gritar aos ouvidos das pessoas? O frontão, o capitel, ou a métrica da colunata renascentista, não são *formas que tinham simbolizado a esperança de mudar o mundo*, ou pelo menos ordená-lo, tornando-o mais belo, quando foram inventadas?

Isto significa que qualquer que seja a retoma imediatista de valores do passado – vanguardistas ou não – o resultado acaba sempre numa redutora síntese, em jeito de pacote de imagens despidas do significado que lhes deu razão de ser.

E aqui, urge ilustrar esta cumplicidade com o passado vanguardista do Moderno com a obra de Richard Meier. É uma obra tão retórica quanto a mais emblemática



Michael Graves, Casa Hanselmann,
Indiana, 1967-1968

Paolo Portoghesi,
“*Depois da Arquitectura Moderna*”,
Edições 70, Lisboa, 1982, pág. 100

das obras da cultura pós-Moderna. Meier é tão hábil no seu seguidismo à pureza das formas corbusianas como na invocação a meritórios pasteleiros, especialistas no fabrico de volumosos bolos de noiva. Os museus que desenha, na Europa ou nos Estados Unidos são disso um exemplo fiel.

Peter Eisenman, por um caminho embora diferente, culmina no mesmo *erro*. Juntar a linguagem purista de Terragni com o encerramento *hermético* da arquitectura a um dispositivo geométrico de formas puras, mal herdado de Louis Kahn é uma tarefa que não lembra a ninguém. Talvez por isso, o silêncio de que Portughesi acusa Eisenman revê-se numa “arquitectura que pretende não ter nem significado, nem carácter histórico [que] nega a possibilidade de exercer a actividade crítica.” À perenidade das formas que Kahn busca no passado – confrontando a arquitectura com a sua História – correspondem as formas puras do Moderno como fonte de um *cálculo combinatório* para a sua sobreposição, (dis)torção, e rotação que Eisenman qualifica de grau zero, o grau zero que, segundo ele, o Moderno revelou ser incapaz de alcançar. As formas são novas, mas a maneira como ganham significado deriva directamente da tradição clássica – alega no seu escrito “*The Blue Line Text*”.

Contudo, e pondo de parte o caminho ramificado dos membros dos *five*, os resultados foram limitados, episódicos, demonstrando que o uso das formas da tradição Moderna dificilmente evitará ser classificado de retórica. Tal como a proposta de Venturi assentaria mais numa postura *anti-Moderna* – incisivamente contra o minimalismo formal decorrente do Moderno – do que no estabelecimento de um corpo doutrinal alternativo, a atitude dos *New York Five* situava-se numa posição mais próxima do *anti-pós-Moderna* do que propriamente duma leitura revisitada do Movimento Moderno.

Porém, em 74, a abertura de OMA (Office for Metropolitan Architecture) em Londres, liderada por Rem Koolhaas e Elia Zenghelis vem demonstrar que afinal é possível termos uma leitura da tradição Moderna que não se resume num mero seguidismo (*five*, particularmente Richard Meier) ou numa festiva ironia pós-Moderna. Não podemos inocentemente fechar os olhos à retórica corbusiana da arquitectura de Koolhaas, mas devemos reconhecer que é mais do que simplesmente isso. Aquilo que Koolhaas traz de novo à cultura arquitectónica dos anos 90, é um modo de encarar a “modernidade como sensibilidade ou experiência, mais do que como programa de acção, abandonando os projectos ideológicos e as filiações estilísticas para realmente se abrir a uma reflexão programática.”

Ainda que Koolhaas utilize o vocabulário Moderno – os cinco pontos da arquitectura Moderna estão assumidamente presentes em Villa dall’Ava, Paris –, ironizando, ridicularizando-o, ou, essencialmente para causar *sensação*, não podemos afirmar que a obra de Koolhaas se restringe a uma retórica seguidista do

Josep Maria Montaner, *idem*,
pág. 175

Alejandro Zaera,
“*Notas para un levantamiento topográfico*”, in *El Croquis* n.º.53,
Madrid, 1992

Moderno.

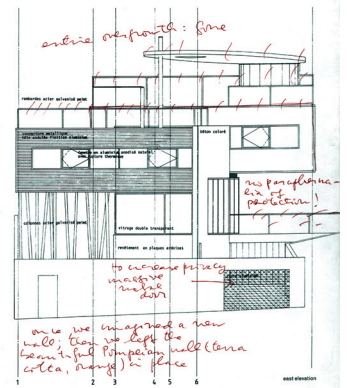
Mas, se nos *rimos* da festa pós-Moderna, se alegamos que o pós-Moderno tratou todo o passado – Moderno incluído – como de tradição se tratasse, então deveríamos *rir* perante a Villa dall'Ava de Rem Koolhaas. É aqui que está a diferença. Nós veneramos o Moderno. Utilizamo-lo quando está ideologicamente obsoleto, reutilizamo-lo quando o ferro e o betão são ultrapassados (ou revestidos) por chapas onduladas de zinco ou por ecrãs de LCD, e voltamos a utilizá-lo no final do século em que tudo se transformou excepto a base da nossa cultura [gramática] arquitectónica.

Villa Dall'Ava é um exemplo extremado da reutilização do Moderno, em relação ao qual interessa salvaguardar que o que Koolhaas sublinha não é nenhuma autoridade ideológica para a sua concepção arquitectónica. O que Koolhaas realmente nos faz saber é que alguns dias após a construção da obra, “numa manhã de sábado, eles [os clientes] contaram trinta pessoas no exterior, observando a casa”. Impera uma vontade desmedida de especular, de escandalizar, de transgredir as regras que não existem, ainda que para isso se utilizem os ícones da História – neste caso, da História da Arquitectura para arquitectos.

A obra de Koolhaas – como exemplo integrante da nossa cultura arquitectónica – e a cultura arquitectónica pós-Moderna fazem entendimentos distintos da História que, respectivamente se diferenciam pela busca de valores abstractos – num plano mais erudito – e pelo uso de valores figurativos – que visam uma aproximação da arquitectura à cultura de massas.

Deste modo, nos anos 90, o uso que se faz da história não implica uma atitude acrítica perante o passado, não significa arquitectura pós-Moderna. Apenas depende da profundidade do conhecimento que se tem da História. É esse grau de conhecimento – que mede o *à-vontade* com que se revisita o passado – em conjunto com o ângulo segundo o qual se lê a cultura arquitectónica actual, que tornam significativas estas incursões ao passado, Antigo, *pré-Moderno* ou Moderno.

Esta reflexão programática torna-se a base operativa de Koolhaas. A preocupação pela *limpeza* dos programas, reduzindo-os à sua essência, libertando-os dos resíduos da ordem estabelecida pela convenção Moderna, eleva o programa para uma base conceptual, ultrapassando o primado meramente funcionalista das vanguardas. É aqui que Koolhaas se distancia de Eisenman. Enquanto Koolhaas encara o programa com um pragmatismo conceptual, no sentido de encontrar nele valores instrumentais tangíveis – traduzidos em formas, volumes, na sobreposição de plantas livres, na sucessão de cortes ainda mais livres, na utilização renovada da estrutura *domino* – Eisenman ocupa-se da abstracção da filosofia, para negar o programa como tema do projecto. Jeffrey Kipnis compara-os de forma brilhante, citando ambos. Eisenman: “Durante quatrocentos anos, os valores da arquitectura surgiram da mesma fonte humanista. Hoje isto deve mudar devido às novas



OMA/Rem Koolhaas,
Villa Dall'Ava, Paris, 1985-1991

Rem Koolhaas,
in “S, M, L, XL”, 010 Publishers,
Roterdão, 1995, pág 175

percepções fundamentais alcançadas graças à filosofia.” Koolhaas: “Hoje em dia, tudo isto mudou de maneira fundamental, graças ao elevador.”

Le Corbusier dizia em 1924: “Se estás cansado de ouvir falar da máquina é prova da rapidez com que as ideias se implantam.” É aqui que Koolhaas se aproxima de Le Corbusier, quando se fascina com o poder das forças que movem a cultura arquitectónica, e quando faz expressar na sua obra a leitura atenta do estado das coisas. A diferença é que Le Corbusier tinha uma proposta transcendental que revolucionava a cultura arquitectónica, enquanto Koolhaas, impossibilitado de revolucionar, resta-lhe agir dentro da inconstância do contexto actual.

Nas suas últimas obras de grande escala, o programa constitui a causa maior de todas as polémicas desencadeadas por uma leitura crítica dos requisitos apresentados nos *briefings*. Com isto, Koolhaas perde e ganha concursos, consegue colocar em cima da *mesa redonda* da crítica os grandes projectos que não construiu.

No contexto da cultura arquitectónica actual Koolhaas, de certa forma assume o papel que Le Corbusier desempenhou ao liderar a tradução dos argumentos da nova racionalidade – baseados nas descobertas da ciência, consumados na proliferação da máquina – para a disciplina da arquitectura. Ou seja, à arquitectura de Koolhaas está inerente uma leitura atenta do estado do nosso tempo, da qual a realidade e a complexidade das sociedades contemporâneas são aceites tal como se encontram, e resultam numa base para a especulação crítica das coisas. “É uma arquitectura desenhada como ingrediente dinâmico da perpétua flutuação e reorganização social.”

Esta vaga similitude com o papel desempenhado pelos mestres do Moderno revelada na sua relação intrínseca com o universo político-social do mundo, ultrapassa a abstracção das palavras, revelando-se fisicamente na sua obra.

No interior dos edifícios estão outros edifícios, formalmente autónomos, programaticamente identificáveis com a sua forma.

Ainda que nos apreendamos com a ironia latente nos *pilotis* – os mais desenhados tubos de queda da História da Arquitectura – da Villa Dall’Ava, mesmo que consideremos retórica a atitude de Koolhaas, teremos que a sua obra não se entrega aos pressupostos duma arquitectura comunicativa, à *maneira* pós-Moderna. Aliás, mesmo que Koolhaas se sirva das imagens da tradição Moderna, o intuito é bastante distinto do de Venturi. O frontão, como forma arquitectónica tem três mil

Jeffrey Kipnis, “O último Koolhaas”,
in *El Croquis* 79, Barcelona, 1996

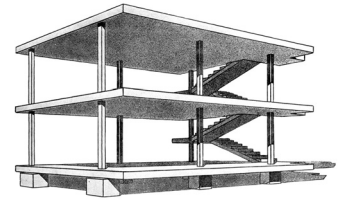
Le Corbusier, in
“*El Espíritu nuevo en Arquitectura*”
Edição do Colegio Oficial de
Aparejadores y Arquitectos Técnicos,
Murcia, 1993, pág. 19

Jonathan Crary,
“*Apuntes sobre Koolhaas +
Modernización*”
citado por Jeffrey Kipnis, *idem*.

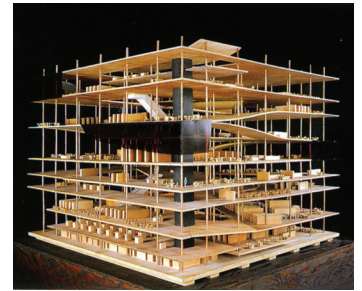
anos de história, a janela corrida ainda não tem cem anos de uso. O frontão torna a arquitectura comunicativa para as massas. O *piloti* transformado em tubo de queda torna a arquitectura especulativa para os arquitectos. Contudo, encontramos em algumas das suas últimas obras de grande escala referências à gramática corbusiana, libertas desta ironia que nos deixa sem perceber se transmite paixão ou desdém pela tradição Moderna. Na Biblioteca Nacional de França ou nas Duas Bibliotecas de Jussieu, em Paris – nenhum dos concursos foi ganho por Koolhaas – a estrutura *domino* serve de base para o estabelecimento de uma composição sem regra, onde a planta é tão livre como o corte, e a fachada é desmaterializada. Aquilo que o Moderno *pragmaticamente* utilizava para desencadear uma produção em série, serve de base conceptual para a intervenção de Koolhaas, base essa que compreende a articulação dos sectores do programa – e não o programa como um todo convencional –, com o seu desempenho *infra-estrutural*, quando *contamina* a estrutura *domino* com a evocação dos parques de estacionamento. “(...) a arquitectura de um edifício deve ser determinada pela sua performance em pleno uso. Demos um nome à preposição: O *Princípio Infra-estrutural*.”

Koolhaas utiliza aquilo que foi estabelecido pelo Moderno, segundo o *princípio infra-estrutural*, numa provocatória oposição a esse mesmo Moderno, isento de esteticismos ou ideologias, num pragmatismo optimista que recai sobre o desempenho do objecto arquitectónico enquanto programa, acontecimento ou estrutura de eventos. É isto que o diferencia dos mestres dos anos 20: “se as vanguardas clássicas tendiam para a exclusão e para a abstracção, as actuais preferem a inclusão e a contaminação.”

O Moderno é uma instituição ainda crível como fonte do nosso saber arquitectónico. Na totalidade das obras que se constróem hoje podemos encontrar elementos que só estão presentes pelo desencadeamento da revolução Moderna. Queira ou não, o arquitecto está na condição de herdeiro da tradição Moderna, baseada na diversidade. Hoje, multiplicam-se os pontos de vista que trazem novas interpretações do Moderno, que descobrem novas fusões entre o Moderno e a expressão do nosso tempo. Uns negam a sua validade perante a nova realidade, outros tentam encaixá-lo na condição errante da arquitectura contemporânea. Mas talvez o inverso deva ser a atitude mais sensata para lermos o Moderno à luz dos nossos dias: tentar encaixar a condição errante da arquitectura contemporânea naquilo que são as



Le Corbusier, Estrutura *Domino*, 1914



Rem Koolhaas, duas bibliotecas em Jussieu, Paris, 1992

Jeffrey Kipnis, *idem*.

Josep Maria Montaner, “*Modernidad, vanguardias y neovanguardias*”, in *El Croquis* 53, Madrid, 1994

suas inegáveis raízes.

A arquitectura vive um período de incerteza, alegada crise, ou de transição. Incerteza porque todos os dias assistimos ao aparecimento de novas tendências em sentidos diversos. Crise porque a arquitectura perdeu a noção das suas fronteiras, o que resulta nessa crise da sua identidade como disciplina. E transição porque prevalece uma enorme descrença no presente, e então, tenta-se o refúgio para a frente, na esperança de que algo importante que está por vir.

Esta nebulosidade persistente deve-se sobretudo à revolução do Movimento Moderno e ao mito do novo que então se implementou. Vive-se ainda fascinado com a última grande revolução que se deu no início do século, com muita pena de não termos participado nela, ou de a não podermos transpor para os nossos dias. Precisamente porque hoje não é possível revolucionar. E é isto que nos dói. O culto do novo embandeirado pelo Moderno, afinal só hoje está consumado. Por isso, a novidade deixou de ser original, impedindo uma revolução, só possível perante a vigência de algo gasto e obsoleto. Obsolescência é um conceito banido pela dinâmica globalizante das sociedades contemporâneas. Hoje, nada tem tempo de chegar a ser obsoleto. E é esta capacidade de regeneração do mundo que nos distancia do revolucionário. O Moderno era uma figura de linhas claras com um cubo de gelo por cima. O gelo derreteu. E agora estamos perante um fervilhar constante do lençol de água que submerge o Movimento Moderno. Mas a água ainda está transparente, permitindo a todos nós, sempre que o queiramos, olhar o Moderno na profundidade. À superfície vão aparecendo aqui e ali erupções contraditórias, sem ordem. Contudo, não nos permitem negar a base herdada do descongelamento do Moderno. Duma forma ou de outra, de muitíssimas formas, o Movimento Moderno permanece omnipresente. Obsoleto nas suas doutrinas, o Moderno forneceu-nos um vocabulário arquitectónico que se mantém actual, no qual, inconsciente e insistentemente buscamos a liberdade da planta ou da fachada, os pilotis, a janela corrida ou a cobertura ajardinada. Ainda que não constitua a reivindicação da arquitectura actual, o vocabulário do Moderno é uma espécie de reserva sempre pronta a ser utilizada, sempre legítima.

Deste modo, despedimo-nos do século XX com a sensação que não conseguimos esclarecer as dúvidas que o Moderno desencadeou ao longo dos últimas décadas, que não preenchemos os buracos que abriu. Sem percebermos na profundidade aquilo que está para trás, a cultura arquitectónica actual pegou nas pontas do Moderno – aquilo que

representa hoje o saber perene da nossa arquitectura – e deu o salto para a frente, em variadas direcções, na errância da condição dos nossos dias.

Capítulo 2. do esquisso à intervenção cirúrgica de Katia

Nota introdutória

Experiência na Escola. Siza, Venturi

Helsínquia, 4 de Agosto. Siza e Aalto

Siza, Escola do Porto, Venturi, o desenho na obra de Siza

A última geração de obras de Siza. Espacialidade e desenho

Introdução de novos instrumentos de projecto na concepção arquitectónica

A questão levantada por Charles Jencks

O desenho de Peter Eisenman

Eisenman e o Moderno. *Architecture in Between*

A geometria em Peter Eisenman; função e objecto

As operações matemáticas no desenho de Eisenman

A nova obliquidade na obra recente de Eisenman

Arnoff Center for Design and Arts, Ohio, EUA. Exemplo de torções alimétricas

Eisenman, o desenho e o computador

As novas tecnologias operativas e construtivas

Gehry, a materialidade e a história

A abordagem de Gehry ao pós-Moderno

Gehry, a evolução para a forma escultórica, o desenho e a maquete

O papel de Katia e a cirurgia a laser. Informática e o pragmatismo na execução da obra

Gehry, a maquete, o esquisso e o computador

Siza, Eisenman, Gehry

Capítulo 2. do esquisso à intervenção cirúrgica de Katia

A teoria entrou na conversa. Livros, discussões, desenhos, reflexões. Era a digestão dos primeiros conhecimentos adquiridos através da apreensão de causas para as coisas, em busca de uma lógica interna do projecto. Este capítulo parte da aquisição de uma primeira consciência crítica das coisas - motivada por leituras que punham em causa factos até então tidos como inabaláveis – para passar por uma breve reflexão sobre a obra de Álvaro Siza – a referência do segundo ano – e sobretudo tentar perceber o desempenho do desenho no seu processo criativo. Entre as primeiras aprendizagens baseadas em abordagens ao Movimento Moderno, tratado no capítulo 1, e o interesse pela obra de Siza estão as leituras da crítica de Robert Venturi ao Moderno. Deste modo, este capítulo tem a sua âncora na obra de Siza, pela sua capacidade em sintetizar inúmeras referências do Moderno, sem cedências a modas exteriores ao universo da arquitectura, onde o desenho desempenha um papel preponderante na busca do rigor e da autenticidade da sua obra. Neste sentido, o ponto de chegada deste capítulo será uma breve reflexão sobre importância do desenho como instrumento de projecto, e em que medida os novos instrumentos projectuais influenciam a concepção espacial dos nossos dias.

No segundo ano a arquitectura rompeu a casca dos mestres do Moderno que até então a tinha limitado. Do deslumbramento passou-se à reflexão, à introdução de um espírito crítico em relação às arquitecturas que íamos conhecendo, e principalmente, às linhas que íamos desenhando. Exercício de Projecto – reestruturação e ampliação do Mercado D. Pedro V, no coração de Coimbra: primeiro, trinta desenhos do sítio, depois o projecto, e pelo meio um texto – classificado – que sistematizasse as ideias vigentes no projecto. Era imperativo reflectir para desenhar, era útil ler para ajudar a escrever.

E a leitura que marcou decisivamente este ano de projecto foi *Complexidades e Contradições em Arquitectura*, de Robert Venturi, publicado em 1966. A primeira leitura, útil, que fazia tremer as poucas convicções adquiridas. O corte que Venturi sugere com a tradição moderna constituiu uma verdadeira surpresa. Pela primeira vez apreendia-se espírito crítico em relação às coisas. Mies não era tudo, o Moderno afinal não era bíblico. Mas mais que perceber que o Moderno era matéria questionável, o livro de Venturi ajudou a perceber a obra de Siza.

O projecto de Siza para a FAUP era a obra do momento, em plena discussão, acabada de ser inaugurada. *A obra nasce no sítio* era uma espécie de axioma, não imposto pelos docentes, mas pelo menos indicado como fórmula para uma base de reflexão antes de actuar no terreno. Estávamos no seio de um tecido urbano complexo, o que implicava novas sensibilidades para com o sítio como fundamento para uma intervenção na cidade. De Coimbra, a referência dada por Gonçalo Byrne no Departamento de Engenharia Electrotécnica do Pólo II, onde sobressai o estabelecimento de uma regra que estabiliza um conjunto fraccionado. Aqui, a relação que Byrne estabelece com a encosta mostra que a topografia acidentada da cidade era um dado importante a reter. De qualquer modo, era Siza que estava no centro da discussão, era o desenho o tema central do programa, que deveria consolidar o estabelecimento de um método projectual, à Escola do Porto, a quem Coimbra muito deve.

Deste modo se desenvolveu o primeiro exercício de Projecto: na encosta sul do vale da Avenida Sá da Bandeira, retendo as referências da encosta do Pólo II de Byrne e as quatro torres da FAUP de Siza, o desenho procurou lógica no estabelecimento de uma regra que permitisse uma excepção – rotação de uma torre como na FAUP –, que alcançasse alguma da complexidade venturiana, traduzida em alinhamentos, rotações, em suma, sensibilidade perante as

a lição de Robert Venturi



Alvaro Siza, FAUP, Porto, 1986-1992



Gonçalo Byrne, Dep. de Engenharia Electrotécnica da Universidade de Coimbra, Pólo II, 1991/1994



Projecto I, Mercado D. Pedro V, Coimbra, DARQ 1993/94

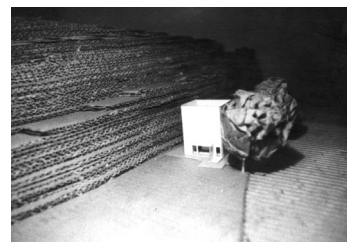
incongruências do tecido urbano.

O segundo exercício consistia no desenho de uma casa própria, num terreno na margem esquerda do Mondego. E aqui, o desafio era desenharmos um modelo, sem limitações formais, programáticas ou de contexto. E, mais uma vez, Siza. As proporções da casa Avelino Duarte, a sua volumetria massiva, ditaram as regras de um desenho simples, que tentava ousar, quando reduzia – num terreno extenso, banhado pela água – a casa a um simples cubo comprometido com um dos vértices do triângulo. A ideia era intensificar a intervenção, reduzindo-a à concentração num ponto específico do terreno. Austeridade, anti-romantismo na indiferença à passagem das águas do rio, num desenho pretensioso, que se julgava acima de qualquer coisa que não fosse arquitectura.

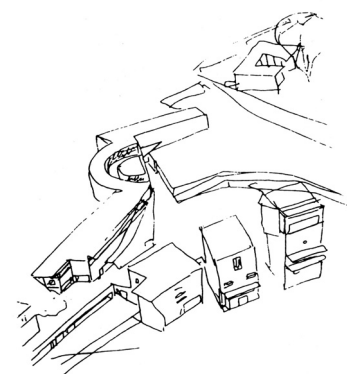
O desenho era o tema, e Siza a referência (pessoal).

Siza patenteia na artisticidade dos seus gestos a inteligência com que estabelece relações com os lugares, bem como uma leitura atenta da história, contemplando referências modernistas, sem nunca subverter o seu compromisso com a contemporaneidade, mas sempre com uma prudente aceitação – que se confunde frequentemente com recusa – crítica do estado do nosso tempo. Na sua obra, o desenho é a arma que controla o projecto, que lhe confere rigor compositivo, que vigia atentamente o desenrolar do processo criativo, que o textura de maior complexidade e subjectividade numa relação intrínseca entre desenho e projecto. Desenho, projecto, arquitectura. É esta cadeia sólida de termos que faz a obra de Siza única. Ao longo do seu percurso, as referências externas mais identificáveis estão essencialmente relacionadas com obra de arquitectura, com os volumes, com os espaços, se nos referirmos a Loos ou Aalto, ou a Fernando Távora. Ao contrário duma utilização mimética ou seguidista das suas referências, Siza procura nas raízes do Moderno o fio que vem de trás e o atravessa, a sabedoria ancestral da disciplina, para fazer uma arquitectura liberta do saber livresco que escreve a História, apostada tão só em inventar espaços, em criar e transformar lugares. Este *voltar atrás*, “Não se trata de revivalismo. Trata-se da clara compreensão de que o princípio da arquitectura é uma questão de lugar e não de história.”

Isto, até ao final dos anos 60, quando *andava tudo doido com o americano* que Siza conheceu em Barcelona. O seu *encontro* com o pensamento de Venturi não foi bem acolhido na Escola do Porto. Num país politicamente empenhado em libertar-se dum regime autoritário,



Projecto I, casa própria na margem esquerda do Mondego, DARQ 1993/94



Álvaro Siza, FAUP, Porto, esquisso, 1984-1988

Paulo Varela Gomes,
“Per Forza di Levare”
in *Architècti* n.º. 3, Lisboa, Dez. 1989

não era fácil digerir a anexação da imagem à arquitectura e às cidades, nem a valorização da *banalidade* que Venturi defende, numa espécie de rendição, mais próxima do fascínio, pela cultura de massas e pela economia de mercado. E a colocação em causa da poética Moderna revela-se ainda demasiado violenta para uma Escola que mal tinha saboreado a ousadia do Estilo Internacional.

Em suma, do Moderno Siza explora Wright, Le Corbusier, Loos. Mas sobretudo a fusão desse mesmo Moderno com o desenho de Alvar Aalto, tudo isto sintetizado na lição de Fernando Távora. De Wright, Siza apreende o humanismo latente na sua sensibilidade pela habitabilidade dos espaços, demonstrados na intensidade como desenha o detalhe, o que não implica que, em Siza, este constitua “(...)uma ocasião decorativa e muito menos tecnológica, mas uma dimensão íntima de acessibilidade à arquitectura, uma instância que permite informá-la e verificá-la (...)”; de Le Corbusier a gramática fundadora do Moderno, apoiada em formas que libertam o génio criativo que tem em si, que subvertem a segura racionalista das vanguardas, intensificando o facto artístico que a arquitectura para ele representa. De Loos a austeridade de um desenho complexo mas despojado, rico e ascético, demonstrado nas arestas vivas e claras dos volumes maciços, numa aproximação denunciada na casa de Ovar. De Alvar Aalto, retém sem seguidismo nem folclore, a forma como sintetiza as suas experiências e as faz encarnar numa cultura local, segundo uma visão completamente moderna.

Helsínquia, 4 de Agosto de 97. Terminado o workshop Coast Wise Europe – Finland 97 realizado no isolamento das ilhas do Báltico – tema de fundo do workshop –, finalmente chegávamos à cidade. E à chegada, na viagem de autocarro que atravessou a cidade, colegas finlandeses indicavam-nos, orgulhosos, as várias obras de Alvar Aalto que poderíamos visitar, e que constituíam a base do património moderno. Finlândia Hall, a livraria, edifícios de escritórios, a Universidade. Sabendo da sua admiração pelo arquitecto finlandês, conhecendo a obra de Siza, era difícil impedir a presença do seu desenho durante as visitas à obra de Aalto. Na outra ponta da Europa sentir proximidade entre dois homens tão distantes no tempo e no espaço é algo que se torna difícil de exprimir. E, se temos estabelecido as diferenças que separam a Europa do Estados Unidos, aqui torna-se desnecessário vincar aquilo que separa a Finlândia de Portugal, uma vez que os resultados são opostos. Clima, geografia, língua, logo cultura, cidade, mas não arquitectura. A arquitectura venceu o tempo e a distância. As referências que Siza busca em Aalto fazem o arco que vence todos os obstáculos que distanciam duas culturas tão distintas. Mas as arquitecturas de Aalto e Siza não são iguais. Quando umbilicalmente ligadas à mente do homem, não existem arquitecturas iguais.

Alexandre Alves Costa,
in “*Conferências de Matosinhos – Álvaro Siza em Matosinhos*”,
Contemporânea Editora,
Matosinhos, 1996, pág. 16



Alvar Aalto, Livraria Akateeminen,
Helsínquia, 1966-1969

Aalto, olhou criticamente o Moderno e, não se abstraindo das suas raízes, tomou partido delas provando que a arquitectura da sua época não tinha que ser universal, que os homens afinal não eram todos iguais. E não são só os materiais ou a sensibilidade por eles que enriquece a arquitectura de Aalto. O desenho é fundador de uma arquitectura que nega a frieza das caixas de betão e vidro, e que explora as potencialidades dos materiais disponíveis na cultura nórdica na busca da habitabilidade dos espaços, num clima em que o homem necessita de calor para o seu bem-estar.

Siza *pegou* em Aalto e desenvolveu o rigor compositivo numa geometria intrincada em permanente tensão com formas orgânicas. Ambos demonstraram e demonstram que, mais universal que os códigos de linguagem ou a gramática das formas, pode ser a intuição do desenho como forma de expressão do instinto criador do homem. Em ambos, a relação do desenho com a materialização das formas está acima de qualquer “identificação anacrónica ou populista com a tradição vernacular ou ruralista e folclórica”.

De Fernando Távora, Siza recuperou valores metodológicos que reinterpretam o Moderno à distância, que incute a História como uma base para a integração da gramática racionalista nos pressupostos das belas-artes – na tão aclamada aliança entre modernidade e tradição – que lhe permite olhar o Moderno com fascínio controlado pela sua consciência crítica.

De Venturi, Siza retirou aquilo que lhe faltava para ligar o seu entendimento do Estilo Internacional a uma arquitectura complexa e contraditória que salvaguardasse não só a relação com as suas raízes, mas sobretudo com a ambiguidade e a intuição do desenho. Ou seja, Venturi é mais um pretexto que lhe vem a dar razão quando não se filia em qualquer ordem linguística, que alimenta a sua intuição, do que propriamente um argumento para superficiais incursões pelas imagens da história. “Siza não necessitaria de escrever um manifesto sobre *complexidade e contradição*, já que desde o seu ponto de vista estas encontram-se por todas as partes da arte e da vida.”

A crítica costuma dividir a obra de Siza em duas fases mais significativas, sendo os dez anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974 o período charneira do seu percurso que divide essas duas fases. Em 1985, Siza desenha o pavilhão Carlos Ramos, e é aqui que se indicia o distanciamento da Escola do Porto. “O seu prudente mas astuto entendimento do debate pós-Moderno, com reflexo na obra realizada, não é verdadeiramente integrado pela Escola; ao longo dos anos 80, Siza desloca-se definitivamente do plano da cultura racionalista, e inventa, cita, manipula, transforma, desconstrói, formula uma nova cultura de projecto.” O Pavilhão Carlos Ramos inicia uma nova etapa no percurso de Siza, que se reflecte na sua obra e na sua relação, cada



Álvaro Siza, FAUP, Biblioteca, Porto, 1986-1992

Alexandre Alves Costa,
idem., pág. 14

William J. R. Curtis, “*Notas sobre la invención*”, in *El Croquis 95*, Editorial El Croquis, Madrid, 1999

Jorge Figueira, in “*a forma de um dedo – Mapa crítico da Escola do Porto*” Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, DARQ 1997, pág. 84

vez mais débil, com a Escola do Porto, onde esta obra anuncia novos tempos na empatia entre o arquitecto e o colectivo da instituição. “A obra de Siza – e não propriamente o discurso – não exerceu o efeito catártico que talvez pudesse despoletar ou apoiar uma renovação da cultura pedagógica.”

Deste modo, Álvaro Siza produziu uma obra que se desenvolveu segundo um percurso sinuoso, experimentalista, como se fosse desenhado, que tem o espaço como tema central (Moderno), e o desenho – no mais intuitivo que este possa ser – como o maior instrumento. Uma obra que enfatiza a noção de espaço como matéria, em que as suas formas se vão metamorfoseando à medida dos impulsos do desenho, que comunica o que de outra forma seria incomunicável. Embora o *agrupamento* de arquitecturas em correntes de tendências linguísticas ou ideológicas signifiquem mais uma emergência da nossa cultura arquitectónica em encontrar os seus pontos nodais, que propriamente uma existência de facto, torna-se difícil de encaixar a obra de Siza em qualquer corrente da nossa contemporaneidade, entusiasticamente comprometida com a cultura da imagem.

Se tivermos em conta a última geração de obras do arquitecto – Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela; Igreja de Santa Maria, Marco de Canavezes; Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto – é legítimo apontar que tudo, ou quase *tudo o que não é* arquitectura foi banido do processo projectual, que “evacua de si todas as referências não arquitectónicas numa obsessiva persistência polémica.” Ao visitarmos uma destas obras nada mais nos ocorrerá a não ser espaço, volume, estática, dinâmica, luz, sombra, ângulo, torção, intersecção, enfim, desenho, ou tão só arquitectura. Não há lugar a cedências ou referências que não estejam no âmbito disciplinar da arquitectura. Por isso Siza nunca sabe “...que materiais eleger. As ideias que me surgem são imateriais; linhas sobre um papel branco; (...)”

Siza não desenha arquitecturas baseadas em outras coisas que não sejam a ideia da sua espacialidade, sem comprometer uma leitura atenta do contexto em que se insere, seja no plano físico da envolvente ou da conjuntura *política* de que advém. Deste modo, edifícios que albergam programas recarregados de simbolismos – como é o caso da Igreja de Marco de Canavezes ou o Pavilhão de Portugal – actuam em vários níveis de significados – como Venturi sugere. Sem serem obras orgânicas, as suas relações com os lugares partem duma dialéctica com as várias escalas envolventes, numa atitude crítica, mas que ao mesmo tempo tenta reafirmar a topografia do lugar. Em Marco de Canavezes, a igreja, longe de ser uma obra nostálgica ou retórica, mantém, mas sobretudo reinterpreta os ícones ancestrais da prática religiosa, sem comprometer o reflexo do estado actual da instituição, numa combinação equilibrada entre a carga simbólica da cruz e a intuitiva abstracção formal.

Jorge Figueira, *idem.*, pág. 86



Álvaro Siza, Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Porto, 1985

Paulo Varela Gomes, *idem.*

Álvaro Siza, “*Materiais*”, citado por William Curtis, *idem.*



Álvaro Siza, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 1988-1993

A obra de Siza é, acima de tudo, uma obra de Arquitectura. Na obra, toda a técnica construtiva que lhe está inerente nunca deixa aquilo que é Arquitectura subverter-se pela natureza física, visual ou da textura dos materiais. Deste modo, a única coisa que resta é o espaço. No método, toda a nova instrumentação não deixa o gesto íntimo, subjectivo e intuitivo corromper-se pelas potencialidades dos computadores em produzir novos tipos de imagens, deixando o desenho imperturbável à passagem de qualquer vaga estética ou de estilo. Deste modo, “contra o design, afirma o desenho.”

É notório que nas publicações da obra de Siza aparecem frequentemente como em nenhuma outra monografia de qualquer arquitecto, esquissos de espaços interiores e desenhos demonstrativos de uma investigação espacial obsessivamente profunda.

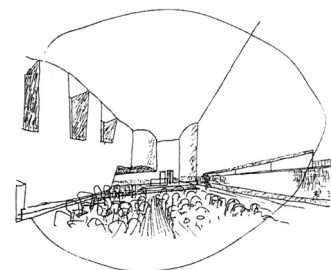
As correntes de tendências actuais, usam o desenho, não como instrumento intuitivo que estabelece a ligação entre a mente e o método, antes como instrumento paralelo que opera à margem do processo criativo, apenas como meio, quase exclusivamente de representação. É arriscado generalizar. Mas, certo é que o desenho como instrumento disciplinar, vai sendo absorvido pela evolução tecnológica da instrumentação projectual. Deste modo, interessa rever e avaliar o seu contributo no seio do processo arquitectónico. Por isso, hoje é certamente mais fácil detectar correntes metodológicas – isto é, que utilizam a instrumentação projectual de forma similar, mesmo que, conduzindo a resultados diversos no terreno – do que correntes de estilo ou linguagem. Sendo inegável a presença massiva dos meios informáticos na concepção arquitectónica da actualidade, em que medida estes influenciam a cultura arquitectónica dos anos 90 e até que ponto reduzem o papel do desenho como veículo de um pensamento intuitivo e criador?

Por esse mundo fora, no mundo empolgante da imagem, o espaço como protagonista da arquitectura, e o desenho como instrumento base da concepção espacial estão cada vez mais postos em causa como sustentáculos da criação arquitectónica. À margem dos casos isolados, o desenho jamais representa como representava o instinto criador do arquitecto. O desenho, na cultura arquitectónica dos anos 90, quando não veicula o gesto de mero gosto ou débil habilidade, representa os momentos em que se cruzam várias disciplinas, integrado numa nova geração de instrumentos operativos, numa contribuição nova para o projecto. A origem do desenho no seio do território disciplinar da

Paulo Varela Gomes, *idem*



Álvaro Siza, Igreja de Santa Maria,
Marco de Canavezes, 1990-1997



Álvaro Siza, Igreja de Santa Maria,
Marco de Canavezes, esquisso

arquitectura dispersou-se. O desenho, o esquisso que representa uma ideia, poderá nascer nas mais variadas fontes, muito frequentemente fora das instrumentações convencionais da disciplina. O desenho, do primeiro gesto da concepção arquitectónica, do retrato do nascimento da ideia de arquitectura, passa a ser a consequência de um conceito, ou de uma ideia puramente material da *casca* de um edifício.

A introdução das tecnologias de informação no método de projectar, carregava à partida um objectivo puramente instrumental, destinado a operar na fase avançada de representação do projecto. Isto é, um suporte para a representação e produção de documentação, e não para a tomada de decisões que implicassem substância intelectual ou criativa. A partir do momento em que se confunde representação com ideia, o desempenho dos instrumentos computacionais muda de figura. Mais do que nunca o desenho – o esquisso como representação intuitiva da ideia – e a representação – como apresentação acabada do projecto – são duas faces da mesma moeda, confundindo-se, diluindo as suas fronteiras.

Neste sentido, Charles Jencks levanta uma questão preponderante para o entendimento do panorama da arquitectura actual: até que ponto esta nova instrumentação de trabalho influencia a linguagem da arquitectura? “Estamos perante um mero paralelismo entre ciência e arquitectura, ou algo mais complexo? É apenas a questão de usar computadores e desenhar edifícios curvos – uma moda – ou um novo entendimento da paisagem?”

Ou seja, as arquitecturas de Eisenman ou Gehry, serão apenas o *espelho* construído da nova ambiguidade científica, ou estamos perante a fundação de novas linguagens que resultem de um novo entendimento da paisagem construída?

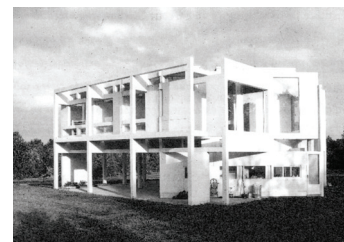
Isto é, até que ponto a arquitectura ainda se mantém como resultado exclusivo do pensamento do homem – *cosa mentale*? E em que medida esse pensamento do homem se exprime através do desenho?

A arquitectura no final dos anos 90 seria a mesma sem esta nova vaga de tecnologias de informação? Certamente que não.

Se tivermos em conta o percurso de Peter Eisenman, facilmente perceberemos que a instrumentação informática metamorfoseou as suas arquitecturas, acentuando a importância de processos de manipulação geométrica e aumentando a sua complexidade.

As primeiras obras de Eisenman, a série de casas numeradas, foram desenhadas segundo operações geométricas básicas, dentro de um repertório fechado de formas puras. A este “dispositivo formalista aberto pela arquitectura de Louis. I. Kahn” – associado ao estudo da obra dos Modernos Le Corbusier e Giuseppe Terragni –, é retirado o objectivo dos

Charles Jencks,
“*Nonlinear Architecture,*
New Science = New Architecture” in
AD New Science=New Architecture,
Londres, 1997



Peter Eisenman, Casa III,
Lakeville, 1971

Josep Maria Montaner,
idem, pág. 167

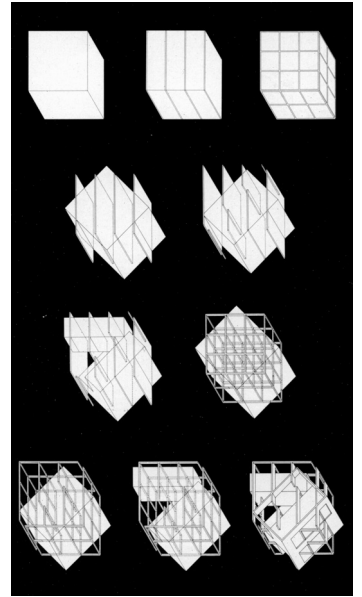
espaços atingirem uma transcendência inteligível, uma poética que os monumentalize e os humanize, que os recarregue de intensidade criativa. Eisenman vai por outro caminho: da composição geométrica básica, friamente insensível ao desenho, dirige-se para uma abstracção formal que esvazia os espaços, que os silencia, como se a Geometria existisse por si só, exterior ao pensamento do Homem. Estas operações geométricas resultam num desenho ausente, frio, mecânico, onde as formas elementares se autonomizam em pleno jogo complexo de intersecções, sobreposições e rotações. Neste sentido, o que Eisenman busca na tradição Moderna funciona como História, como linguagem morta, da qual se serve para desenhar uma arquitectura vazia, quase irreal.

Quase, porque a ambição de Eisenman é situar a arquitectura num plano médio entre real e irreal.

Deste modo, do Moderno, Eisenman serve-se da gramática geométrica pura, da retirada racionalista do ornamento. Contudo, alega que o Moderno falhou na sua pretensão de cortar com o passado quando afirma que “ apesar das formas [geométricas] parecerem radicalmente diferentes, os termos em que ganharam significado, isto é, a maneira como as formas representam o seu significado, derivam da tradição da arquitectura”. Aqui está a origem do niilismo da sua arquitectura. Eisenman pretende antes de tudo – e através dos dispositivos formais fornecidos pelo Moderno, por Kahn, em suma, pela Geometria elementar aliada à sua aproximação filosófica a Jacques Derrida – cortar com o modo *classicista* com que o Moderno estabeleceu o seu repertório formal, os significados das suas novas formas. Em “The blue line text” Eisenman identifica as linhas que amarram o Moderno à tradição. Essa linhas traduzem-se nas tradicionais dicotomias como estrutura e decoração, abstracto e figurativo, forma e função. Segundo Eisenman, a arquitectura para alcançar o verdadeiro corte com a História deve colocar-se a meio do percurso que separa os extremos destas dicotomias, aquilo que ele designa de “*architecture in between*”.

Peter Eisenman quer retirar-se do fio do tempo, situar-se à margem do percurso da história para, com o primado da abstracção que o Moderno desencadeou, fundar uma arquitectura isenta de toda a carga sociológica que sempre comportou.

Dessa tradição Moderna, apenas a linguagem purista serve na arquitectura de Eisenman. A sua *retirada do curso do tempo* implica uma revisão da *função*, porque Eisenman considera-a um ícone da arquitectura. Assim, antes de desenhar, Eisenman estabelece os objectivos formais, tipológicos, e conceptuais do projecto. O programa apenas determina a escala da operação geométrica, retirando à *função* o papel de temática de fundo do projecto. Mesmo assim, Eisenman não se revê numa atitude anti-funcionalista – logo, anti-Moderno – alegando que



Peter Eisenman, Casa III,
Diagramas conceptuais, 1971

Peter Eisenman,
“The Blue Line Text” in *AD
Contemporary Architecture*, Londres

“(…)a famosa mesa de cozinha polemicamente anti-funcional” da Casa VI age “(…)contra o simbolismo da função” que o Moderno fomentou em continuidade com a tradição clássica. Mais que na *utopia* Moderna, Eisenman revê-se numa atopia que ele próprio identifica no desenraizamento da cidade contemporânea da América.

Deste modo, não é o desenho, nem a história que interessam a Eisenman. Antes do objecto existir como arquitectura, existe como conceito. Antes da forma existir como formalização do projecto, existe como modo de pensar a arquitectura, segundo operações geométricas efectuadas à margem da intuição do esquisso, que, se antes – nas casas numeradas – eram geometricamente codificáveis, hoje – nas suas últimas obras de grande escala –, só num patamar científico serão descodificáveis.

Ou seja, nas obras que desenhou enquanto membro dos New York Five, Eisenman baseava-se na geometria para transfigurar as formas corbusianas – ainda dentro da esfera disciplinar da arquitectura, embora querendo subverter as bases operativas da disciplina, na medida em que fomentava uma obra atemporal, abstracta, nascida do *nada*. Se tivermos em conta as últimas obras desenhadas por Eisenman, então a série de casas numeradas dos anos 60 e 70 são manifestamente pouco complexas do ponto de vista da Geometria como base operativa. As distorções, rotações ou sobreposições são operadas sobre formas cúbicas, e estabelecidas apenas a duas dimensões, na planta. O corte sujeita-se às consequências dessas operações planimétricas. A três dimensões, são planos maciços, planos transparentes, cubos, linhas verticais e horizontais que fazem de cada obra “mais uma escultura ou maquete realizada a uma escala gigante que um objecto real.” O desenho – tal como nós o definimos no processo criativo de Siza – está ausente, oculto pelo papel primordial da ideia e do conceito, ou, no limite, servirá apenas para recarregar os espaços de falta de lógica funcional, sem nunca subverter a abstracção espacial. Não valerá a pena comentar os conceitos sociais que estão inerentes a uma habitação, a sua habitabilidade espacial, ou a forma como os espaços se confrontam com a apropriação por parte do utente. Se Mies, como Venturi alega, era selectivo nos problemas que queria resolver num edifício, a favor da sua plasticidade e materialidade, alheando-se da experiência da vida, Eisenman não chega a ser selectivo, não pretende encarar nenhum dos problemas que a história trouxe à arquitectura, alheando a arquitectura da própria arquitectura como disciplina, bem como da experiência do homem no espaço arquitectónico, a favor da

Charles Jencks, “Peter Eisenman – An Architectural Design Interview by Charles Jencks”
in *Architectural Design*, Londres

Josep Maria Montaner,
in “*Depués del Movimiento Moderno*”
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, 1993, pág. 169

imaterialidade e da abstracção.

Se olharmos agora as suas obras realizadas a partir dos anos 80, veremos que a bidimensionalidade das suas operações geométricas é ultrapassada pela obliquidade das linhas e das formas, que conduz a uma complexidade que, se por um lado as torna mais indecifráveis do ponto de vista do processo criativo, por outro, essa complexidade carrega os espaços de intensidade, ainda que abstracta, mais tectónica do que de papel, mais material, mais humanizada.

Porém, a geometria como sistema operativo no estirador, transformou-se – com a evolução da tecnologia da informação – num festival de operações informatizadas. Saímos da Geometria, passamos a vaguear pela Matemática no computador.

“(…) Passo 2: A linha é transformada em curva, para contrastar com a superfície rectilínea dos três edifícios existentes. A linha curva dá complexidade à planta e ao corte. Graficamente, essa curva descreve uma não-linear relação matemática. A linha foi transformada na construção de uma curva sem centro.

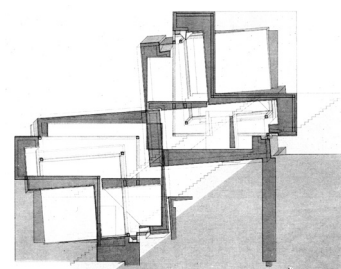
Passo 3: a transformação do segmento de recta em curva intersecta-se horizontalmente com a caixa geométrica, numa operação baseada numa função logarítmica. Na natureza não-linear da relação entre as duas caixas, o algoritmo que produz esta função logarítmica é desenvolvido de forma a que tal intersecção não se repita.

Passo 4:…”

Só no seio de um contexto científico se consegue entender o processo que origina as formas de Eisenman – tarefa que não nos compete a nós, arquitectos.

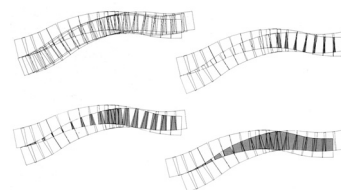
Interessa-nos perceber que, se Eisenman sempre lutou para que a sua arquitectura fosse desprovida da possibilidade de lhe ser aplicada qualquer metáfora, o seu último conjunto de obras contrariou essa pretensão. A obliquidade patente na sobreposição conflituosa de camadas fragmentárias resulta numa arquitectura de arestas vivas, onde a metáfora do *terramoto* ilustra a luta incessante entre os destroços de um volume que já foi puro.

Arnoff Center for Design and Arts, Universidade de Cincinnati, Ohio, Estados Unidos da América. Das últimas obras saídas dos computadores de Eisenman, esta revela mudanças fundamentais se tivermos em conta as dez casas desenhadas durante os anos 60 e 70. Aqui perde-se a autonomia das formas cúbicas, a torção deixa de se restringir à planta, e um dado novo, a desfragmentação total das formas, acentuada pela introdução da cor que estabelece a diferenciação entre os inúmeros estilhaços. Ou seja, é muito mais confuso do ponto de vista geométrico, é bastante mais conflituosa a relação entre as partes. As consequências no espaço são tão óbvias quanto as metáforas aplicadas pelos críticos e utentes. “O resultado é, em parte a colisão – o terramoto das formas que todos os utentes comentam –, e por outro lado o entrelaçar de



Peter Eisenman, Casa Guardiola, Cádiz, Corte longitudinal, 1987

Donna Barry, “*Eleven Authors in Search of a Building*” citado por David Gosling “*Eisenman Architects, arnoff Ceter for Design and Art, University of Cincinnati*”, in *AD New Science=New Architecture*, Londres, 1997



Peter Eisenman, Arnoff Center for Design and Arts, Cincinnati, 1989-1996, diagramas da planta

Charles Jencks, “*Landform Architecture, Emergent in the nineties*” in *AD New Science=New Architecture*, Londres, 1997

camadas tectónicas.” A incessante sucessão de acontecimentos – torções, arestas, mudanças de cor, planos oblíquos, etc. – lança um desafio constante aos sentidos do homem que passeia nestes espaços. Ao contrário das suas primeiras obras, brancas, frias e transparentes, onde a espacialidade abstracta e repugnante mantinha com o homem uma relação de indiferença, aqui, o utente é integrado no jogo intenso das formas geométricas. A metamorfose constante dos espaços é tal, que os torna homogéneos. “Não existe nenhum ponto preferencial para o observador entender o espaço.”

Por outro lado, a fragmentação das *camadas geológicas* destrói a grande escala do edifício, retira-lhe escala à escala, aproxima-a da dimensão humana.

Ainda que o primado da abstracção prevaleça nesta obra de Eisenman, que as formas espaciais neguem referências, que não se refiram a nenhuma tipologia específica, mas congregue e misture uma série de tipos distintos, os espaços são mais cúmplices da presença do homem. Mesmo sem efectuar um esquisso que denuncie na forma construída sensibilidade perante a investigação espacial que resulte da intuição criativa do autor, nos termos dos instrumentos disciplinares convencionais.

Imagine-se Eisenman descontraído diante do ecrã, rodeado de operadores, assistindo ao desempenho do *software* e, comandado as operações, vai explorando as potencialidades de um instrumento que lhe é completamente exterior.

O desenho é uma espécie de banda desenhada, quase cinemática, logo comunicativa, que nos relata o diálogo entre as formas e os volumes, que nos dá conta da metamorfose contínua da forma. Em Eisenman, o desenho não revela na forma construída algum gesto, pensamento ou atitude íntima do autor perante o espaço, mas antes sobre os nossos sentidos. Por outras palavras, o desenho desafia os nossos sentidos preceptivos no espaço, no sentido de nos oferecer sensações fortes, que não provêm da intuição do desenho mas sim da clareza do conceito. E cada desenho não é representativo por si só, sendo parte integrante duma sequência de desenhos que contam uma história.

Assim, a tridimensionalidade do espaço que o esquisso ajuda a perceber nunca foi necessária, muito menos operativa, no processo criativo de Eisenman. O desenho sempre foi um instrumento marginalizado na sua obra. Quando a prática arquitectónica se aproxima de procedimentos cúmplices com a arte conceptual ou com métodos científicos complexos, o desenho como rotina do desenvolvimento do projecto perde o seu lugar de destaque que, por exemplo, tem na obra de Siza. O que não significa debilidade no processo criativo. Significa uma nova abordagem aos instrumentos disciplinares, uma nova forma de expressar, mas sobretudo de basear o pensamento arquitectónico.

Em suma, são 98.5% de abstracção geométrica/matemática, científica,

Peter Eisenman citado por Charles Jencks, *idem*.



Peter Eisenman, Arnoff Center for Design and Arts, 1989-1996

1% de inspiração, 0.5% de desenho.

Por outro lado, o avanço tecnológico que atravessa todas as disciplinas do saber científico, provocou a entrada de novos instrumentos na concepção arquitectónica, neste caso mais ligados à construção e que muitas vezes se confundem com o acto criativo de projectar arquitectura, perturbando o papel convencional que o desenho/projecto vinha desempenhando.

É o caso da obra desenvolvida nos últimos anos por Frank Gehry, onde – apesar de manter intacta a sua metodologia *clássica* de utilizar o desenho e a maquete como instrumentos fundadores do projecto –, novas tecnologias concebidas para outras disciplinas assumem um papel relevante na transposição da ideia para a sua materialização. No seu percurso como arquitecto, Gehry atravessou várias etapas no seu relacionamento com as artes, com o desenho enquanto instrumento conceptual, com o computador enquanto ferramenta operativa. Deste modo, o desenho, omnipresente na arquitectura de Gehry, percorreu vários estádios de influência na sua obra construída.

Sem envergar em alegações teóricas que se baseiem ou neguem a história, Frank Gehry alcança na sua obra um grau de independência e de isenção de referências – que Peter Eisenman muito ambicionava atingir – que muito se deve à intensidade do desenho na concepção da forma escultórica. Nas suas obras, o facto que as torna mais relevantes é a vontade intrínseca de celebrar o seu valor artístico, mais que a sua solidez programática e tipológica, e muito mais que a expressão de uma herança formal qualquer.

Basta observarmos a maneira peculiar como Gehry introduz os valores da *pop Art* na arquitectura, numa abordagem que desacredita qualquer interpretação que o aproxime do Pós-Moderno. Não busca ícones na História da Arquitectura, antes os retira da temática do programa para tornar cada obra identificável apenas consigo própria, negando qualquer referência que não esteja no âmbito da sua identidade como peça de arte, de arquitectura.

Por isso, no topo da torre de escritórios para a sede da Progressive Corporation, editora do Cleveland Tribune, Gehry coloca um gigantesco jornal dobrado, “à espera do que agora é apenas um gesto sobre a maquete algum dia se converta em realidade”; ou constrói um peixe gigantesco em Kobe, Japão para albergar o Fish Dance Restaurant; ou permite que a entrada duma agência de publicidade americana seja um pórtico binocular – concebido por Claes Oldenburg; ou o avião pendurado numa fachada de um museu de aeronáutica. Se nos era possível estabelecer a diferença entre a generalidade das artes visuais e a arquitectura na

Josep Maria Montaner,
idem., pág. 219

cultura pós-Moderna – imagens da banalidade do quotidiano vs. imagens da *banalidade* da história, respectivamente – estas obras de Gehry diminuem a distância, integrando a arquitectura num universo artístico íntegro, onde a cultura da *pop Art* à *Warhol* se sobrepõe ao ícone da tradição arquitectónica. Importa sublinhar que estas obras são efectuadas nos finais dos anos 80. Em Barcelona, pouco preocupado com interpretações indevidas, Gehry, ironizado a história como fonte iconográfica da arquitectura pós-Moderna, desenha uma escultura que representa um peixe gigantesco, e defende-o: “Todos estavam citando edifícios clássicos antigos, por isso decidi citar algo que é cinco milhões de anos mais antigo que a humanidade.”

É uma obra abstémia de referências disciplinares, isenta de pressupostos teóricos, liberta de compromissos. Reage à cultura arquitectónica pós-Moderna sem por isso se comprometer com os pressupostos dos seus amigos e artistas *pop*. É auto-referente, alimenta-se a si própria, desenvolve-se, contrai-se e descontraí-se. Nas suas primeiras obras Gehry estabelece uma relação próxima com a cultura urbana emergente em Los Angeles. Daí retira referências da *urbanidade* latente nos materiais banais da cidade – que viria a utilizar na sua casa própria de Santa Mónica, Califórnia, 1978 – e desenha-os de forma a conquistar escala urbana. Deste modo, as suas primeiras obras primam por um aprofundamento na investigação dos valores materiais, onde o desenho – como em Siza, salvaguardando a diferença nos resultados construídos – se revela o instrumento fundacional e estruturante do projecto, fundamental para o estabelecimento de relações e hierarquias formais e materiais. O desenho intensifica o desempenho dos materiais, os materiais intensificam a *temperatura* dos espaços. O desenho revela-se na obliquidade das linhas, no detalhe, no encontro dos materiais – mais que das formas. Diametralmente oposto à prática de Eisenman, corriam os anos 70.

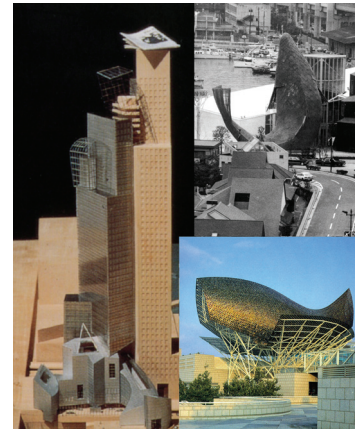
Quando a sua obra começa a ganhar dimensão com a adjudicação de projectos de maior escala, Gehry começa por renovar o seu repertório formal, numa contínua investigação da materialidade dos volumes e das fachadas. Ao mesmo tempo que o seu percurso passa por uma breve aproximação – mais do que à cultura arquitectónica pós-Moderna –, à *pop Art*, os seus edifícios resultam cada vez mais de uma investigação espacial e formal que os vai convertendo em formas escultóricas, e que consagram o valor artístico da espontaneidade intuitiva dos seus gestos.

Deste modo, até chegar ao Museu Guggenheim, Gehry, à medida que vai construindo, vai distorcendo, amalgamando volumes, intersectando-



Frank O.Gehry, Casa Gehry,
Santa Mónica, 1978

Frank O. Gehry, “*Conversaciones con Frank O. Gehry*”, entrevista de Alejandro Zaera in *El Croquis* 74/75 Madrid, 1995



Frank O.Gehry, Cleveland Tribune, Ohio, 1987; Fish Dance Restaurant, Kobe, 1987; Escultura Monumental, Vila Olímpica, Barcelona, 1989-1992



Frank O. Gehry, Casa Spiller,
Venice, 1980

os, esculpindo-os. E quando os computadores entram no seu processo projectual, Gehry, habilmente mantém intocável o seu *tradicional* processo criativo, onde prevalecem como sustentáculos o desenho – no mais *clássico* sentido do termo – e a maquete. Por isso, com uma notória mas legítima ausência de modéstia, Gehry orgulha-se da sua maior virtude ser “a coordenação entre a mão e o olho. (...) Eu creio que esta é a minha maior habilidade como arquitecto. Sou capaz de transformar um esboço numa maquete e num edifício. “

Contudo, no escritório de Gehry foram implementados complexos sistemas de *software*, concebidos para uso noutros domínios, como o da construção aeronáutica ou da intervenção cirúrgica a *laser*. Isto significa que a formalização dos seus projectos não está subjugada à tecnologia da informação. Pelo contrário, a complexidade estrutural das suas formas escultóricas é que traz novas exigências operativas ao seio do processo projectual e construtivo.

O *Katia* – o software da indústria aeronáutica francesa – mais não faz do que documentar com extremo rigor a quantificação de material, a forma precisa de todas as peças que compõem a obra, operando para lá da concepção arquitectónica, do gesto íntimo da ideia de Gehry. Atravessa a fase do processo entre a consumação da ideia e a construção da obra, na busca do sensível ponto de equilíbrio entre a intuição do desenho de Gehry, a maquete, e a complexa realidade material das suas obras. Esse ponto de equilíbrio esteve no limiar da sua consumação aquando do projecto para “o Disney Concert Hall, quando tínhamos no computador um modelo de três dimensões que comunicava directamente com o computador do cortador de pedra em Itália, definindo as guias cortantes para as máquinas.” *Katia* é um mero utensílio de trabalho que facilita o diálogo entre escritório e estaleiro, passando da tradicional documentação bidimensional das plantas, cortes e alçados, para uma nova linguagem representativa a três dimensões. Contudo, sem esta nova capacidade operativa, ou se Guggenheim tivesse sido desenhado segundo as tecnologias de informação mais convencionais, “teria demorado décadas.”

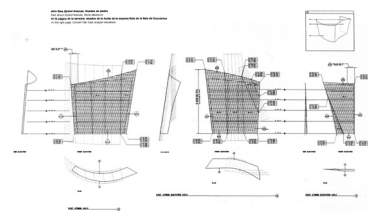
A obra de Frank Gehry, embora favorecida e transformada pelo avanço tecnológico dos instrumentos disciplinares, não se faz depender destes, não se submetendo à modelação computacional enquanto geradora de imagens. Em conjunto com o desenho, o clássico modelo tridimensional da maquete – ainda que actualmente seja produzido através das altas tecnologias da cirurgia laser – é um instrumento indissociável do desenvolvimento dos seus trabalhos. Gehry continua a preferir a tridimensionalidade da maquete enquanto instrumento de experimentação plástica e investigação espacial das suas formas, que a abstracção latente na mais realista das realidades virtuais da *Katia*. O melhor de *Katia*, para Gehry, é que lhe “permite ter um controle muito aproximado da geometria e dos custos.”

Frank O. Gehry, *idem*.



Frank Gehry, Casa Lewis, Cleveland, 1989-1995, 3 fases da maquete

Randy Jefferson e Jim Glymph,
“*Tecnología Informática en*
Frank O. Gehry & Associates “
Entrevista de Alejandro Zaera in *El*
Croquis 74/75, 1995, Madrid



Frank O. Gehry, Disney Concert Hall, Los Angeles, 1989-1985.

Estudos da superfície exterior executados com o software *Katia*

Frank O. Gehry, *idem*.

Independentemente de tudo isto, as potencialidades da informática de *Katia* jamais transparecem nos espaços de Guggenheim. O que está lá, de facto, é a exuberância de espaços fluidamente fragmentados, contínuos, repletos de luz e temperatura, numa amálgama de formas viscosas, que exaltam a materialidade do conjunto e celebram uma plasticidade inabalável.

Mas “quando se combinam as potencialidades de um artista como Gehry, que tem a predilecção das formas esculturais, com um poderoso especialista em computadores, abrem-se novos horizontes na arquitectura. Agora qualquer coisa, independentemente da sua complexidade, é possível.” Por isso Frank Gehry considera que Guggenheim está no limite da expressividade escultórica das suas formas, e afirma “que alcançou o limite dessa investigação [das geometrias obliquas e volumes distorcidos], assim, creio que agora vou tentar de novo o minimalismo (...).”

Prepara-se para *voltar atrás*.

O processo de Gehry toca nos universos de Siza e de Eisenman. Percorre o caminho que vai da intuição do esquisso à intervenção de avançadas tecnologias operativas. Serve-se de um universo alargado de instrumentos conceptuais e operativos, sem se deixar subverter por nenhum deles.

São três graus distintos do desenho, são três desenhos diferentes, são essencialmente três espaços diferentes. Se Siza esquisso ao estirador ou na mesa do café, se Gehry está sentado diante do computador programando a construção de uma maquete, então Peter Eisenman estará lá dentro, no disco rígido.

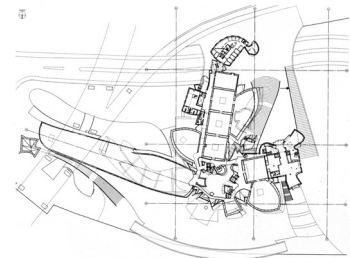


Frank O. Gehry, Sede da Vitra, Basileia, 1988-1994, esquisso

Steve Ferrar, “*Computers and the Creative Process*” in

<http://www.info.tuwien.ac.at>

Frank O. Gehry, *idem*.



Frank O. Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1991-1997, planta

Capítulo 3. *Consta que passou por cá. Não lhe sentem a falta?*

Nota introdutória

Manuel Graça Dias na Escola de Coimbra

Relação dos alunos com Graça Dias; as razões da empatia

O realismo retórico de Graça Dias, a Escola, o mercado e o cliente

Como se deve ensinar arquitectura?

A cultura pós-Moderna e a sociedade

O Moderno, o pós-Moderno e as suas Histórias - Grécia e Roma

A cultura arquitectónica pós-Moderna na Europa e na América

Rossi e Venturi

A arquitectura pós-Moderna e a *pop* Art; iconografias distintas

Andy Warhol

A cultura arquitectónica pós-Moderna e a cultura de massas

O pós-Moderno precoce da delirious New York

A fachada pós-Moderna

O espaço pós-Moderno

Siza, Stirling, Gehry e a cultura arquitectónica pós-Moderna

Strada Nuovissima

Do frontão às tampas de esgoto

Capítulo 3.

Consta que passou por cá. Não lhe sentem a falta?

Este capítulo, seguindo a estrutura do curso como base para este trabalho seria, *à priori*, o mais difícil de definir. A base programática do terceiro ano de projecto comporta uma forte vertente prática, o que permite várias leituras. Habitação colectiva ou o grande equipamento urbano fazem deste ano, num âmbito que se pretende muito próximo da nossa futura realidade profissional, a etapa menos *académica* dos cinco anos de projecto. Contudo, 1994/95 foi um ano de excepção. Manuel Graça Dias era o professor da cadeira. A sua passagem, ainda que fugaz, trouxe novos motivos de reflexão. Um deles, a peculiaridade da sua visão da cultura arquitectónica, fascinada com a festa do episódio pós-Moderno. Deste modo, a experiência de Graça Dias na Escola servirá de ponto de partida para uma breve reflexão sobre as repercussões da arquitectura pós-Moderna na cultura arquitectónica actual.

Em jeito de pedrada no charco, este iria ser um ano certamente diferente. Um novo personagem dava entrada no corpo docente da escola, propondo uma nova abordagem programática à cadeira de projecto, que atravessava todos os níveis de intervenção. Desde a ponte pedonal sobre a auto-estrada até à habitação colectiva de grande escala, passando pelo desenho da montra da pastelaria ou o pequeno equipamento que o hipotético cliente se comprometera a ceder ao domínio público.

Eis Manuel Graça Dias. Vários eram os sentimentos perante a nova situação. Cepticismo, dúvida, mas também expectativa e alguma curiosidade. Dado o tiro de partida com o *brain storming*, seguiu-se um exercício de cariz *ready made*. Os termos em inglês faziam parte duma nova realidade bem como essa expressão que retrata uma figura já distante do Moderno em Portugal, particularmente lisboeta, o *pato bravo*. Dos *briefings* que estabeleciam o programa do projecto, faziam parte textos que registavam as intenções do pato bravo, em forma de carta, intencionalmente plena de erros ortográficos. No seio da formação académica surgia, montado com alguma ambição de realismo, o hipotético contacto com o mercado, longe da escola, pretensamente no terreno. Contudo, importa realçar que esta ambição de realismo encontra na figura do *pato bravo* um personagem tão abstracto como o *cliente burguês* que quer habitar uma obra de autor. O *pato bravo* é não mais que uma figura poética, inventada, fantasista como qualquer outra. *Pato bravo* ou *cliente burguês*, ambos representam desejos diferentes dos arquitectos, figuras fantasistas que nunca existiram com a autenticidade que se lhes confere nos enunciados de projecto.

Com o passar do tempo, à distância, percebi que a discussão, ou o objecto dela, não estava a ser mal aproveitado, mas sim mal moderado. Era o encontro de duas escolas distintas numa só cadeira de Projecto, onde as discrepâncias mereciam ser debatidas para depois serem esbatidas, num gesto conciliador que abrangesse vários pontos de vista da cultura arquitectónica, enriquecendo a escola.

E até não será arriscado afirmar que os alunos, não todos, tiveram esse sentimento.

Uma quinta-feira, numa pilha de papéis pousada misteriosamente no balcão do bar, podia ler-se no cabeçalho de uma fotografia onde figuravam Graça Dias, Egas Vieira, entre outros: “Consta que passou por cá. Não lhe sentem a falta?” Todos tinham a noção da diferença de Graça Dias no panorama da escola, e do papel preponderante que desempenhou no debate sobre a cultura pós-Moderna em Portugal.

Nos anos 80, Graça Dias descobre no pós-Moderno a base para um novo

imaginário – propiciado pela aproximação de Portugal às economias de mercado – a partir do qual explora “a formulação dum olhar necessariamente diferente, apologético do quotidiano e do provisório, enquanto despia a arquitectura de algumas das suas mais proverbiais qualidades e objectivos (a perenidade e a criação de ordem).” Tornou-se um personagem mediático, um homem na moda, aparecendo assiduamente em programas de televisão, de rádio, compilando todas as virtudes da figura pós-Moderna, de Lisboa. É possível que o fascínio dos alunos, ou o breve sentimento de perda se deva mais a esta mediatização – que dava a conhecer parte da sua visão da arquitectura – que propriamente à sua obra, ou ao entendimento que faz da arquitectura.

Deste modo, desenhar habitação colectiva para um *pato bravo* era estar perante um programa de trabalho que se pretendia realista, mas que representava apenas e só uma forma diferente de encarar o ensino de arquitectura. Era a primeira vez que a habitação colectiva era proposta de trabalho, com oportunidade para uma discussão alargada, partindo de conceitos como o *pato bravo*, que indicia qualidade arquitectónica duvidosa e que obrigam à montagem de um esquema de argumentação conceptual e formal adaptada ao contacto sempre áspero com o hipotético cliente, um não arquitecto. E este estabelecimento de dois pólos quase sempre opostos – o arquitecto que ambiciona desenhar boa arquitectura, e o cliente, o *pato bravo* que ambiciona o lucro –, isto é, o esticar da corda na relação entre estes extremos, levanta uma questão pertinente que divide duas formas de fazer escola: o ensino da arquitectura – e aqui, particularmente, quando nos referimos à habitação colectiva – deverá situar-se numa plataforma de investigação avançada, sem receio de percorrer um caminho utópico que tenha em conta as novas tecnologias, a nova ciência, em busca de novas tipologias, numa atitude sempre experimentalista e tolerante, ou, num gesto conformista, resignar-se perante um cenário pouco receptivo a novas linguagens, comandado pelos poderes perversos da economia de mercado, que têm em conta objectivos alheios ao universo da arquitectura? Dito de outro modo, as escolas deverão colocar a fasquia elevada para dar margem de manobra na *descida* à realidade, condicionando-a, transformando-a, ou deverão partir daí, dessa realidade antipática, e numa atitude quase militar, calejar-nos para aquilo que vamos enfrentar no terreno?

Alexandre Alves Costa consegue encontrar um meio-termo quando afirma ter “cada vez mais a certeza de que devemos (...) recuperar alguma simplicidade, sem *aprioris* sobre a qualidade do cliente, dos seus programas e até dos seus gostos, o que representa a necessidade de manuseamento dos instrumentos disciplinares admitindo rupturas, perdas de continuidade do ponto de vista do estilo (...). Nada disto

Jorge Figueira,
 “*Duas cabeças dentro de um País*”
 in *Unidade 5*, Porto, 1997

Alexandre Alves Costa, in
Jornal de Letras n.º. 741, 24.Mar.99

significa que cada obra não deva ser um gesto pessoal, escandalosamente artístico.” Uma resposta a ter em conta. Devemos tentar estender os tentáculos o mais longe possível na tentativa de desenhar um mundo melhor para todos, sem que isso implique trivialidade nos gestos que esboçamos. Parece uma tirada romântica, mas nunca devemos perder a noção de que o mundo é feito de coisas reais e a arquitectura transforma o mundo.

E a Escola deve ensinar arquitectura, desenhando-a? Ou a arquitectura não se ensina? Num mundo globalizado, com uma hiperdiversidade de linguagens, pensamentos, materiais, tecnologias, instrumentos, fará sentido a escola continuar a desenhar arquitectura como sempre desenhou? Deverá ser o desenho a caracterizar a Escola, a marca da sua presença na cultura arquitectónica actual? Ou a Escola, afinal, deverá criar formas de pensamento que sirvam de instrumento base para a concepção, deixando o desenho como um aliado às questões de gosto e da habilidade? Devemos partir para uma plataforma especulativa de ensaio de várias realidades, reduzindo o papel da Escola a uma espécie de seguro dos instrumentos disciplinares? A escola deve ensinar a desenhar arquitectura ou deve ensinar a pensar arquitectura?

Algumas escolas – principalmente nos países anglo-saxónicos – demonstram uma mudança significativa em curso no modo de encarar o ensino da arquitectura. Remetendo o legado do desenho para um plano mais afastado do centro da disciplina, do exercício formal como base de ensino, as escolas de arquitectura tendem cada vez mais a aproximarem-se de uma nova fórmula de ensino, que consiste – não na tradicional transmissão de conhecimentos entre mestre e discípulo – numa interactividade intelectual entre alunos e professores, onde ambos contribuem para aquilo que se chama investigação. “Tentamos treinar os alunos para fundarem uma maneira de pensar, ou em descobrir factos que gerem forma (...) onde algo subjectivo como o gosto seja menos relevante.” A arquitectura não goza da autonomia disciplinar de outros tempos. Está-lhe inerente uma espécie de contaminação – que já não é uma questão recente, tendo em conta a cumplicidade da arquitectura com as Belas-Artes, na tradição pré-Moderna – que transporta a arquitectura para a categoria de fenómeno, uma vez que a cultura arquitectónica já não percorre um caminho delimitado por pressupostos internos ao território disciplinar, sendo cada vez mais difícil delimitar-lhe fronteiras que balizem o seu campo de acção e pensamento.

Como é que o ensino da arquitectura se relaciona com aquilo que está cá fora, a realidade do mercado? Pressupondo a Escola como a sede privilegiada da vanguarda do pensamento arquitectónico, e o terreno como receptor da materialização *ideológica* da Escola, o pós-Moderno tentou responder à questão, sem sequer querer evitar as cedências ao nível académico – como sede do pensamento arquitectónico –, a favor dum estreito dialogo com as sociedades de consumo.

Sem receio da superficialidade ideológica que possa transparecer nas

MVRDV, “*El espacio del Optimismo – Una conversación con Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries*”
Entrevista de Luis Moreno e Emilio Tuñon, in *El Croquis* 89, Madrid, 1997

fachadas, o pós-Moderno é o consumir da cultura de massas americana, irreversivelmente entranhada nas sociedades ocidentais. A arquitectura tornou-se um exercício de linguagem, um produto à venda, um artigo quase promocional. A arquitectura Moderna como forma de pensamento, como disciplina possuidora dos seus saberes, intelectual, académico, foi banalizada. A elite Moderna que encabeçou o avanço das vanguardas, julgando-se capaz de resolver os problemas da sociedade, foi ridicularizada. Contudo, inerente à cultura pós-Moderna está também outra elite, que também se apoia em figuras poéticas, que também pretende o regresso da arquitectura às academias. Porém, o objectivo não se situa no plano da liderança para resolver os problemas da sociedade, da cidade, e da arquitectura, mas antes numa postura de resignação divertida e acrítica perante as incongruências do universo artístico e a complexidade social. Esta representa talvez a mais ambicionada das rupturas ideológicas com o passado. Olhar o presente de forma acrítica, reinterpretar o passado segundo um olhar equidistante e seco, tomando-o como instrumento para a construção de fachadas pitorescas que transformem a arquitectura numa panóplia de imagens familiares.

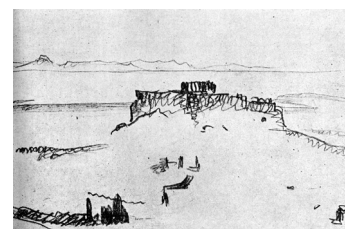
O passado, na arquitectura pós-Moderna começa *ontem* e acaba em Roma.

Se Le Corbusier via no Parthenon uma arquitectura em estado puro, em que a métrica platónica enfatizava uma racionalidade inocente embebida na fundação do pensamento filosófico e artístico da Grécia Antiga, a arquitectura romana carrega esta base formal de significado político, de ostentação e celebração dos poderes imperiais. A uma arquitectura ascética, que assenta na conquista da transcendência poética do belo que se aproxima mais da escultura do que da própria arquitectura, estruturalmente racional, acrescenta-se aquilo que falta para, em primeiro lugar, albergar novas funções no interior das novas paredes que encerram o espaço grego, e em segundo, a tornar mensagem aos súbditos do poder político.

Sem entrarmos em questões formais – que nos obrigariam a um estudo mais aprofundado da arquitectura clássica – basta olharmos a conjuntura em que estas arquitecturas eram desenhadas. Ou seja, se “o templo grego não era concebido como a casa dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses, (...) a arquitectura romana exprime uma afirmação de autoridade, é o símbolo que domina a multidão dos cidadãos e anuncia que o império existe.”

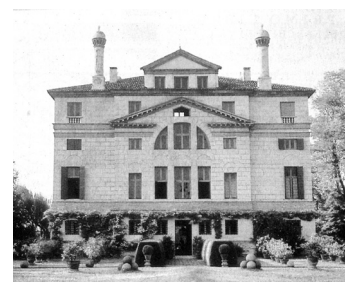
O Arco do Triunfo, por toda a iconologia que comporta como símbolo político, é o gesto pós-Moderno dos romanos.

Esta dualidade entre Grécia Antiga e Roma Imperial – sugerida por Vincent Scully na introdução ao livro de Venturi –, é interessante no sentido de percebermos o contributo que a história dá a cada uma destas arquitecturas, Moderna e pós-Moderna, ao pensamento dos seus mentores, Le Corbusier e



Le Corbusier, esboço da Acrópole de Atenas

Bruno Zevi, in “*Saber ver a Arquitectura*”, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1989, pág. 65



Andrea Palladio, Villa Foscari, 1560

Robert Venturi. Se “o grande professor de Le Corbusier foi o templo grego, com a sua massa isolada, branca e livre na paisagem, e com a sua luminosa austeridade resplandecente debaixo do sol, (...) Venturi inspirou-se (...) nas fachadas das cidades de Itália, com os seus ajustes intermináveis aos requisitos contraditórios do interior e do exterior e com a sua adaptação a todos os aspectos da vida quotidiana”.

Nunca se tinha olhado a história duma forma tão equidistante, tão isenta do andar do tempo, ou da distância que significam séculos de história. Aquilo que o Moderno inventou *ontem* é já parte integrante da tradição. Com o pós-Moderno, a arquitectura mais uma vez foi politicamente correcta, numa atitude abrangente como nunca: encostando-se aos valores da esquerda – uma sociedade sem classes, neste caso culturais, uma arquitectura para todos – não abandonou a noção da realidade capitalista da sociedade ocidental – toda a arquitectura tem que ser vendável, como que um produto transaccionável.

Curiosamente, porque raro, a arquitectura pós-Moderna começa a revelar-se simultaneamente – por razões distintas – nos Estados Unidos e na Europa.

Na Europa, a revisão do Moderno operada no pós-guerra termina no desfecho angustiado dos CIAM, ao que Gropius se refere, admitindo a perda de capacidade de resposta por parte do projecto Moderno: “a batalha pela unidade [do Moderno] agora está quase de todo perdida”. Ao mesmo tempo que os CIAM cessam em Dubrovnik, de Itália, vão surgindo as propostas de BBPR que, em 1957, constróem a Torre Velasca em Milão. Ainda que utilize elementos – formais e técnicos – criados na vanguarda moderna – como a planta livre, os materiais empregues e o próprio carácter tipológico de arranha-céus –, a sua aproximação à *imagem* das *históricas* torres milanesas é evidente. Olhava-se a história, sintetizava-se tradição e modernidade.

É esta síntese que Aldo Rossi pretende fomentar, quando, mais tarde, nos anos 60, tenta devolver à arquitectura a sua tradição disciplinar, propondo uma plataforma de análise que valorizava a tipologia arquitectónica como retrato da permanência do homem no espaço arquitectónico e na cidade. É duma forma mais profunda – não meramente formal ou mimética – que Rossi quer ver a História e o Moderno juntos numa arquitectura que se ajuste com o tempo, que se humanize e que se relacione harmoniosamente com a morfologia urbana das cidades históricas. Aldo Rossi propõe a História como filtro do Movimento Moderno, e este como filtro da História.

Do outro lado do Atlântico eram sugeridas, pela mão de Venturi novas

Vincent Scully, in introdução ao livro de Robert Venturi “*Complejidad y Contradicción em Arquitectura*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992, pág. 10

Walter Gropius, em 1969, citado por Josep Maria Montener in “*Depués del Movimiento Moderno*” Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pág. 30



BBPR, Torre Velasca, Milão, 1957

complexidades e contradições na arquitectura, mas – ao contrário de Rossi – no sentido de esta se libertar das suas amarras disciplinares e sair para a rua para comunicar e ser entendida pelas massas.

Alheada do debate refundador do Moderno, das tentativas de Rossi em trazer de volta à disciplina uma autonomia que a diferenciassse das outras, das hesitações na relação entre a arquitectura e o papel que esta representa na cidade europeia, a cultura arquitectónica americana olhou para fora da esfera da arquitectura e deu conta de um mundo frenético, em constante mutação, onde as imagens emblemáticas de um capitalismo galopante atravessavam os mais variados campos do pensamento. Os americanos libertavam-se daquilo a que nunca estiveram verdadeiramente amarrados, senão através da presença dos mestres europeus nos Estados Unidos: o Movimento Moderno.

É neste contexto que Robert Venturi publica, em 1966, *Complexidades e Contradições na Arquitectura*. Já amplamente comentado neste trabalho, o livro de Venturi vai, principalmente na América, esclarecer aqueles, poucos, que ainda tinham vagas esperanças na validade dos argumentos do Moderno. “Contra a intolerância da arquitectura Moderna, que prefere mudar o ambiente existente e os utentes, em vez de tentar interpretá-los e revalorizá-los”, Venturi propõe que a prática arquitectónica se baseie em conceitos como hibridez, complexidade, contradição, ambiguidade, que considera invariantes inerentes à concepção artística e à experiência humana. Mas o livro de Venturi não se traduz apenas na *fuga para a frente*, na exploração dos antípodas do Moderno. Desse mesmo Moderno, Venturi declara o que nenhum modernista declarou sobre obras Modernas – para os quais conceitos como contradição, ambiguidade ou hibridez era termos proibidos –, não se restringindo à busca de argumentos na *secção* histórica da arquitectura italiana. De Mies, Venturi diz: “A doutrina *menos é mais* deplora a complexidade e justifica a exclusão por razões expressivas.(...) Os maravilhosos pavilhões de Mies trouxeram valiosas implicações para a arquitectura, contudo, a sua selectividade de conteúdo e de linguagem revelam tanto as suas limitações como a sua força.” E, com agrado, descobre ambiguidades no racionalismo de Le Corbusier quando questiona: “A Ville Savoye: é uma planta quadrada ou não?” A estrutura é, o volume, não. Esta ambiguidade que Venturi constata não significa a descoberta de um ponto fraco no discurso de Le Corbusier; pelo contrário, é um ponto que Venturi considera positivo e que a *razão* moderna não reconhecia. Por isso, o discurso de *Complexidades e Contradições na Arquitectura* é um discurso aberto, que não tenta delimitar as fronteiras de um território para a prática

Josep Maria Montaner,
idem., pág. 153

Robert Venturi, *idem.*, pág. 28

Ibidem., pág. 35

arquitectónica. Pelo contrário, Venturi abre, inclui, lê o passado, reinterpreta o Moderno – recuperando-lhe as complexidades e as contradições que o racionalismo não assumia – numa postura inclusiva onde só o minimalismo não tem lugar.

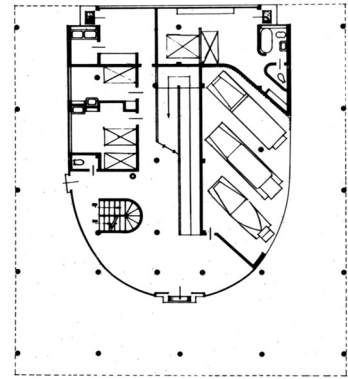
Deste modo, a argumentação de Venturi parece saída do engenhoso discurso de um político experiente. Fecha cuidadosamente todos os buracos onde possam vir a ser descobertas incongruências no seu discurso. Coloca-se numa posição *politicamente correcta*, despindo a camisola da História quando entende eficaz, vestindo a do Moderno quando achar que se justifica. Daí o descontraído convívio entre algumas imagens das obras mais marcantes do Movimento Moderno com imagens de edifícios maioritariamente pertencentes à história da arquitectura italiana. Esta engenhosa e aparente isenção – que se revê na sua admiração pela obra de Le Corbusier – retardou a resposta dos que discordavam das suas teses. Trinta e quatro anos passados e nenhum escrito se revelou tão importante contributo para a leitura da cultura arquitectónica da segunda metade do século XX.

Até hoje.

Em suma, Rossi e Venturi querem a História de volta à concepção arquitectónica, por razões opostas. O primeiro para tradição disciplinar que o Moderno encetou se recarregar da memória, do tempo, numa conexão que “exprime uma condição difícil, *laboriosa*, resolvida sempre evitando, depois de a ter feito intencionalmente surgir, a banalidade.” O segundo, para a arquitectura negar a sua exclusividade na relação com a disciplina, com as elites intelectuais do Moderno e relacionar-se abertamente com a sociedade.

Importa sublinhar que no limiar da corrente pós-Moderna, em 1966, no mesmo ano em que Venturi publica *Complexidades e Contradições em Arquitectura*, na Europa, Aldo Rossi publica *A Arquitectura da Cidade*. São estas duas obras que constataam que a arquitectura jamais poderá ser lida, desenhada ou pensada de forma linear ou universal.

Se ambos criticavam a abstracção do Moderno, se ambos queriam retirar do passado as marcas que trouxessem uma nova expressividade à arquitectura, trazendo de volta as suas responsabilidades históricas como disciplina, então só se pode explicar a discrepância entre estes dois ensaios a partir do contexto cultural que envolve os seus autores. Rossi, integrado na mais historicista das sociedades europeias, propõe uma interpretação do passado no sentido de recarregar a arquitectura dos seus valores perenes, integrando neles a racionalidade e a clareza formal do Moderno. Neste sentido, para Rossi, a tipologia representa a formalização da apropriação do espaço, assente no decorrer do tempo. Da segura racional do Moderno, Rossi queria passar à riqueza cultural dos povos como fundadora da arquitectura das cidades, num



Le Corbusier, Ville Savoye,
Poissy, 1929-1931

Paolo Portoghesi, in “*Depois da
Arquitectura Moderna*”, Edições 70,
Lisboa, 1982, pág. 158

A Arquitectura da Cidade,
Aldo Rossi, Itália, 1966

vs.

*Complexidades e contradições na
Arquitectura*, Robert Venturi,
Estados Unidos, 1966



Aldo Rossi, Escola em Broni, 1979-1982

ajuste de contas entre o Moderno e o tempo que faz a História.

Venturi, integrado na mais próspera das sociedades ocidentais, onde a cultura histórica europeia é substituída por uma cultura do comércio, do apelo, via na história o instrumento ideal para tornar a arquitectura comunicativa aos olhos do mais leigo dos observadores. Por isso, *Complexidades e Contradições em Arquitectura* “é um livro tipicamente americano, rigorosamente pluralista e fenomenológico no seu método.”

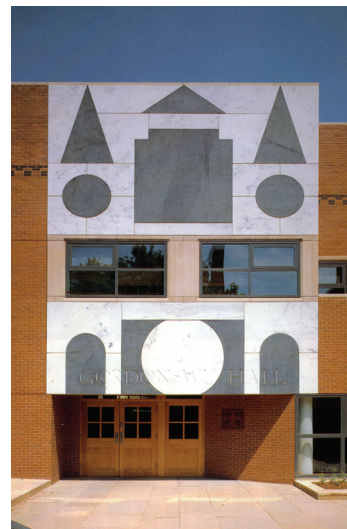
É injusto, redutor, acusar Venturi de apenas ter proposto um estilo. A prová-lo está o facto de as suas teses terem-se reflectido das mais variadas formas, nos mais variados sectores da cultura arquitectónica. De James Stirling a Álvaro Siza, passando por Philip Johnson ou Frank Gehry. Mas, na verdade, – e é aqui que se encontra a maior diferença entre Venturi e Rossi – Venturi defende um modo de conceber arquitectura liberto de qualquer compromisso doutrinário com ambições absolutistas ou universais. Rossi defende, não um estilo, antes um método de análise da cultura arquitectónica que sirva de base à concepção.

Embora as diferenças sejam claras, Rossi e Venturi convergiram na busca de uma nova relação entre a arquitectura e a sua história, entre a história e as pessoas.

O aparecimento frequente de imagens alusivas ao capitalismo americano aliadas às artes chocou aqueles que reflectiam sobre o estado de sítio da vanguarda Moderna. Até então, nunca nenhuma corrente da cultura arquitectónica ocidental tinha sido tão contraditória e ao mesmo tempo coesa. Contraditória, porque, quando estimulada pela comunicabilidade da Pop Art que explorava as imagens *frescas* da sociedade de consumo, virava-se para a tradição como fonte da iconografia que ambicionava *vender* arquitectura. As artes visuais exploravam o quotidiano, a arquitectura explorava o passado. Coesa, porque se o objectivo era expressar na arquitectura a emergente cultura de massas, então impunham-se cedências no plano dos valores académicos como alavanca para o desenvolvimento do pensamento e da doutrina arquitectónica. Mas esta cumplicidade com a cultura de massas não se incompatibiliza com a vontade da cultura arquitectónica pós-Moderna guiar-se por figuras poéticas, por outras poéticas distintas das Modernas. Talvez por a poética ser uma invariante da concepção artística. Queiramos ou não, a cultura pós-Moderna é a que impera no mundo dos nossos dias. Seja um bem de consumo de primeira necessidade, arte ou arquitectura, tudo tem que ser vendável, e para isso, abrangente, apelativo, sedutor.

O pós-Moderno é uma arquitectura do presente – o passado é um mero instrumento de comunicação –, sem ambições doutrinárias que ditem os caminhos futuros da cultura arquitectónica, situando-se mais próximo do *anti*-Movimento Moderno do que da fundação de uma nova vaga de

Vincent Scully, *idem.*, pág. 9



Venturi, Rauch & Scott Brown, Cantina Gordon Wu, Princeton, 1981-1983

pensamento para a arquitectura. O pós-Moderno enfatizou o exercício da linguagem, a busca de referências fora e dentro do seu próprio perímetro disciplinar. E quando se banaliza a origem das fontes que sustentam a linguagem arquitectónica põe-se forçosamente em causa as fronteiras da arquitectura como disciplina de um saber que encerra em si uma forma de pensar o mundo. A arquitectura pós-Moderna fez, episodicamente, tremer as fronteiras da disciplina. Como veremos no próximo capítulo, os resultados foram irreversíveis.

Era um mundo aliciante onde o poder da imagem, da sua carga simbólica, do signo que transporta, assumiu um papel de liderança em toda a concepção artística de então.

“Once you got Pop, you could never see a sign the same way again. And once you thought Pop, you could never see America the same way again...”

Andy Warhol (1928-1987) revelou-se a figura incontornável da cultura *pop* americana. Explorava as imagens da comunicação social para reinventar Greta Garbo ou Marilyn Monroe, e a partir da garrafa de Coca-Cola ou duma embalagem de detergentes construía imagens tão ridículas como exuberantes. A experiência de Warhol no seio do nascimento da indústria da moda no pós-guerra americano, revelou-lhe que, a partir da ilustração, da fotografia, das revistas e dos jornais, da publicidade, da televisão, pode-se conceber pintura, escultura, fotografia, cinema, música ou moda – o que prova que não foram apenas as fronteiras disciplinares da arquitectura que se viram comprometidas. As imagens emblemáticas da sociedade de consumo contaminaram as artes, naquele que se revelou o último grande movimento, mais artístico que intelectual, do século. Na arquitectura, não era de todo possível, aliás admissível, fazer casas em forma de garrafa de Coca Cola, ou uma estação em forma de embalagem de detergente. Contudo, a exploração da comunicabilidade das imagens da sociedade de consumo, opera num plano distinto dos ícones que a arquitectura buscou no passado. “Pós-Moderno em arquitectura está associado a um estilo identificável, enquanto na arte significa uma prática crítica.” Enquanto na *pop Art* de Warhol a imagem é utilizada na busca de uma textura que dissimule o meramente figurativo, na arquitectura a matéria iconográfica retirada da História é colada nas fachadas como objectos figurativos que lhe permitam ser comunicativa, apelativa, sedutora das massas.

Contra uma arquitectura que representasse a visão do mundo segundo pressupostos meramente académicos ou elitistas, em detrimento duma arquitectura que não comunicava com todos, apenas com alguns, a arquitectura pós-Moderna propôs um esbatimento total das fronteiras entre o círculo outrora fechado de especialistas e as massas na sua mais alargada generalidade.

Andy Warhol, retirado do catálogo da Exposição “The Warhol Look – Glamour Style Fashion” Barbican Art Gallery, Londres, 1998



Andy Warhol, Brillo Box, 1964, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Nova Iorque

Bernard Tshumi, in “Architecture and Disjunction”, MIT Press, Massachusetts, 1996, pág. 17

Se é verdade que à revolução pós-moderna está inerente um ambiente propício à mediatização da produção artística, de uma nova cultura de massas que penetrava, sem excepção, todas as disciplinas da criação, não podemos esquecer que na arquitectura um fenómeno semelhante se deu em Nova Iorque no princípio do século. Mais uma vez retomaremos as palavras de Koolhaas em *Delirious New York*, quando este realça a diferença entre o exterior do arranha céus perante a paisagem urbana da cidade mais moderna do mundo e os interiores repletos de novas tecnologias, as tecnologias do fantástico, que com novos meios representavam imagens familiares do passado. “usando as mais avançadas das tecnologias, recicla, converte e fabrica memórias e iconografias que expressam e manipulam as alterações da cultura metropolitana.” Sem ser uma linguagem de apelo a uma ruptura declarada com o passado, os arranha-céus orgulhavam-se da sua majestosa modernidade, e sobretudo da sua monumentalidade. Os interiores, de outra forma reclamavam essa vanguarda tecnológica, quando se fixavam em imagens do passado para, com os meios mais refinados da época, evocarem momentos da história, muitos deles importados de uma Europa que desejava mais que nunca o corte definitivo com essa mesma história. E daqui talvez seja lícito concluir a vocação especial da América em utilizar o passado para, mais que ditar o futuro, resolver os problemas do presente. A cultura pós-Moderna só poderia ter nascido nos Estados Unidos.

Neste capítulo não discutiremos a cidade americana, particularmente Nova Iorque, que acaba por ser a questão fundamental de todo um cenário de novas tendências. Mas a forma como na América era utilizada toda a nova vaga de possibilidades tecnológicas induz-nos a concluir que os Estados Unidos jamais estiveram preocupados em importar ideologias – à época estava-se no limiar de uma revolução artística na Europa, a par duma profunda crise política – ou pensamentos, mas antes soluções. Perante um novo leque de opções tecnológicas, algumas importadas da Europa e substancialmente melhoradas nos Estados Unidos, os americanos continuavam a desenhar as fachadas segundo a tradição Beaux-Arts, com ambientes venezianos nos interiores. A modernidade estava enclausurada nas caixas de elevadores, na estrutura dos arranha-céus.

Deste modo, o pós-Moderno reinterpreta todos os signos da gramática Moderna, da Renascença, ou da Roma Imperial. Todos fazem parte da tradição. Retirados dos seus significados e funções que os criaram, os signos da tradição são levados para a fachada do edifício, o palco maior da *exposição* pós-Moderna, onde funcionam como a alavanca para uma dialéctica intensa entre a arquitectura e quem passa na rua.

A fachada constitui uma das alterações fundamentais levadas a cabo pela arquitectura pós-Moderna. Enquanto no Movimento Moderno a fachada contribuía para a organização espacial do edifício, na arquitectura pós-Moderna a fachada volta a libertar-se da organização dos espaços, secando novamente a relação interior/exterior. A fachada pós-Moderna é autónoma, o que é diferente da fachada livre estabelecida num dos cinco

Rem Koolhaas, in “*Delirious New York*”, 010 Publishers, Roterdão, 1978, pág. 104



Roman Gardens, Henry Erkins, restaurante de um arranha céus de Manhattan, 1908

A fachada pós-Moderna

pontos do Moderno.

“5 [dos pontos do Moderno]. A fachada livre: as pilastras afastam-se em relação à fachada, na direcção da parte interna da casa. O pavimento prossegue em falso, na direcção do exterior. As fachadas são apenas frágeis membranas, de paredes isoladas ou de janelas. A fachada está livre; as janelas sem se interromperem, podem correr de um lado a outro da fachada.” A fachada livre do Moderno significava a libertação das amarras da métrica neoclássica, a favor duma liberdade compositiva que fosse cúmplice da planta livre. Retirando o intuito de libertar a fachada da estrutura para permitir a *fenêtre en longueur*, a fachada pós-Moderna é tão livre quanto a Moderna. A fachada pós-Moderna é autónoma da organização espacial do interior. Se tivermos em conta as fachadas do edifício Portland (1979-1982) de Micheal Graves, verificamos que com a simetria Beaux-Arts das pequenas janelas que perfuram a superfície, coexiste a Moderna *fenêtre en longueur*. O que permite afirmar que o historicismo pós-Moderno não é de modo algum limitativo da *informação* que as fachadas podem comportar. A fachada pós-Moderna, dada a falta de objectivos ideológicos capazes de estabelecer uma agenda formal, é híbrida, em betão aparente ou entusiasticamente colorida, repleta de ícones provenientes dos mais variados episódios da história da arquitectura, erguida segundo as mais clássicas formas construtivas, sem nunca desprezar as descobertas técnicas que o Movimento Moderno fomentou.

Se o objectivo pós-Moderno era comunicar com o exterior, então a fachada teria que ser inequivocamente uma superfície, uma espécie de tabuleiro aderente ao qual se colariam as imagens, voltada para o exterior, sem qualquer interferência na organização espacial.

A fachada pós-Moderna está nos antípodas daquilo que Mies faz em 1929 no pavilhão de Barcelona: “Venturi transforma a parede não-portante, que na arquitectura moderna tinha uma função essencialmente espacial, num elemento de pura comunicação...” e Micheal Graves não constrói uma casa como se fosse “uma casa (uma identidade social ou ideológica) ou como um objecto (em si mesmo), mas antes como a pintura de um objecto.” No entanto, a generalização é sempre perigosa, ainda mais numa cultura arquitectónica permissiva e acrítica, ecléctica como é o caso da conjuntura pós-Moderna.

Lá dentro, nos espaços que compõem o programa, o pós-Moderno desmonta a racionalidade do espaço corbusiano. “Onde só existiam uns poucos mas ousados elementos justapostos teve lugar um gigantesco

Le Corbusier, “*Oeuvre Complète, 1910-1929*”, citado por Leonardo Benévolo in “*História da Arquitectura Moderna*”, 2ª. Ed. São Paulo, 1989, pág. 434



Micheal Graves, Edifício Portland, Portland, 1980

Mirko Zardini, “*Pelle, muro, facciata*”, in *Lotus n. 82*, 1994

Peter Eisenman, citado por Kenneth Frampton in “*Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994, pág. 312

O espaço pós-Moderno

acidente de tráfego de colisões múltiplas, e onde só existiam alguns recortes de cartão, as paredes tornaram-se esculpidas como bocados de papel, estratificadas umas sobre as outras, como uma manta feita de inúmeros retalhos. Se o espaço de Le Corbusier equivale a uma *collage* cubista, o espaço pós-Moderno é tão denso e rico como um *Merz* de Schwitters.”

O método compositivo da arquitectura pós-Moderna assenta na fragmentação e distorção dos elementos geométricos puros do Movimento Moderno. O espaço Moderno é isotropo, racional, articulado, é a única essência da arquitectura, a sua última substância. Ao espaço Moderno, o pós-Moderno não só subtrai metade da sua clareza formal e organizativa, bem como lhe distorce a racionalidade compositiva. Das formas puras dos mestres Modernos, passamos a ter semi-formas provocatórias, insinuantes da sua plenitude formal implícita, deixada a cargo da imaginação. É uma espacialidade onde “não há nada da unidade óbvia da arquitectura moderna, contudo, por todos os lados captam-se insinuações complexas que nos levam a um clímax que nunca está presente”.

Como na fachada, o espaço pós-Moderno pretende ser figurativo, possibilitando que, o Homem colocado ao centro da forma tenha uma leitura clara da sintaxe espacial. Se à fachada pós-Moderna é “colado” o *objecto* figurativo, o espaço pós-Moderno insinua o *vazio* figurativo. Neste sentido, Micheal Graves opõe – novamente Mies – o pavilhão de Barcelona à Villa Rotonda de Andrea Palladio, para estabelecer a oposição entre o vazio abstracto que dissolve a possibilidade de leitura, e vazio figurativo do espaço circular que coloca o Homem no centro. “Sem o sentido de encerramento que o exemplo de Palladio nos oferece, teremos uma paleta muito mais limitada [de formas espaciais] do que se admitirmos ambos, o espaço efémero da arquitectura moderna e a clausura da arquitectura tradicional.”

Esta nova conjuntura espacial desencadeia uma maleabilidade quase incontrolável no estabelecimento de uma estrutura organizativa dos espaços. É a partir da arquitectura pós-Moderna que o espaço, enquanto tema central da arquitectura, começa a ganhar novos contornos.

Sinuosos, fragmentados, dúbios, distorcidos. O espaço liberta-se do compromisso com o desenho da fachada – ou vice-versa – autonomizando-se, encerrando-se no interior do invólucro, sem qualquer ressonância da sua organização no exterior. Como vimos, a fachada quando se torna um mero plano vertical – oblíquo ou ondulado –, separa-se do desenho dos espaços, e se estes pretenderem alguma

Charles Jencks,
“*El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*”, Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1984, pág. 118

Charles Jencks, *idem.*, pág. 124



Charles Moore, Faculty Club, Santa Bárbara, 1968

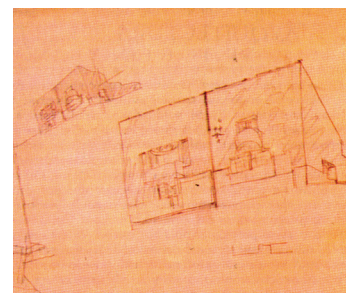
Micheal Graves, “*A case for Figurative Architecture*”, in
“*Theorizing a New Agenda for Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*”,
Edição de Kate Nesbitt,
Princeton Architectural Press,
Nova Iorque, 1996, pág. 90

complexidade formal e organizativa terão que se libertar do desenho da fachada. No capítulo XIII de *Complexidades e Contradições na Arquitectura*, o exemplo contemporâneo – no meio de inúmeros pertencentes ao Renascimento, Barroco, etc. – que Venturi usa para ilustrar esta relação entre perímetro e espaço interior, é a obra de Louis Kahn: a inscrição de circunferências em quadrados – ou de quadrados em circunferências – gera ambiguidade nas leituras do interior e do exterior, bem como provoca um hiato entre os dois perímetros que possibilita a exploração do *trabalho* da iluminação natural. Para Venturi – e para muitos de nós – o espaço jamais se poderá ler num único olhar, ser quantificado em apenas três medidas, em suma, encarado de maneira científica, universal, ou euclidiana.

Neste sentido, a arquitectura pós-Moderna desencadeou uma imparável dispersão de formas de concepção espacial, às quais poderemos associar obras de arquitectos que jamais assumirão qualquer espécie de cumplicidade com a cultura pós-Moderna. Se no plano ideológico a cultura pós-Moderna foi mal entendida por uma parte significativa da cultura arquitectónica até então vigente, por outro lado, ao subverter as regras que governavam a fluidez, mas sobretudo o rigor da forma espacial das vanguardas, o pós-Moderno fornece uma nova liberdade compositiva que arquitectos provenientes das mais variadas conjunturas culturais se vão servir.

Álvaro Siza, formado no contexto peculiar da cultura arquitectónica portuguesa dos anos 50, retira do espaço pós-Moderno um contributo subtil, mas marcante no seu percurso como arquitecto. Das referências Modernas das obras de Wright, Loos ou Aalto, Siza, no confronto prudente com o debate pós-Moderno, individualiza a sua obra, tornando-a ambígua, auto-referencial, onde o conteúdo é a complexa riqueza de uma espacialidade distorcida. Siza tem no Mercado da Pasteleira a sua obra mais venturiana e, em 1969, chegado de Barcelona, “foi fazer arquitectura pop para as Caxinas – Vila do conde num processo que desorientou amigos e admiradores”. Neste projecto, parcialmente construído, a simetria das fachadas invoca tímida e como que secretamente a simpatia da cultura arquitectónica pós-Moderna para com a história.

Frank Gehry, culminando em resultados bem distintos, desenvolve a sua carreira segundo um percurso semelhante. Dos volumes mais próximos da pureza geométrica Moderna, já temperada com engenhosas entradas de luz ou leves distorções planimétricas – onde a presença de materiais desconsiderados, retirados da banalidade do quotidiano urbano de Los Angeles, revela já uma presença *popularista* na sua arquitectura –, Gehry passa a formas espaciais complexas e fragmentadas. O espaço na última geração de obras de Gehry é uma prova clara de que a concepção espacial jamais poderá ser alvo de uma interpretação única. Não se trata de desconstrução, mas talvez da construção



Álvaro Siza, projecto de banda de casas, Caxinas, Vila do Conde, 1970, esquisso

Domingos Tavares, citado por Paulo Varela Gomes, “*Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos*” in *História da Arte Portuguesa, Vol. III*, Direcção de Paulo Pereira, Círculo dos Leitores, Lisboa, 1995, pág. 547



Frank O. Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1991-1997

duma nova estrutura espacial não linear, como se estivesse a soprar num balão com variados graus de elasticidade na superfície do seu tecido, o que dá origem à espontaneidade das superfícies que encerram os espaços, transformados numa continuidade fragmentária indiferente à função que comporta.

James Stirling, que iniciou a sua carreira combinando os elementos canónicos da tradição Moderna com uma tendência experimentalista da tecnologia construtiva, acabou por, nos anos 80 realizar uma das obras mais emblemáticas da cultura arquitectónica pós-Moderna da Europa: Neue Staatsgalerie, Stuttgart, Alemanha. Nesta obra, a síntese tão em voga entre tradição e modernidade leva Stirling a utilizar a própria linguagem pós-Moderna como se se tratasse de História. Ou seja, se o pós-Moderno utiliza as *figuras de estilo* provenientes do Romano, do Renascimento ou do Barroco, Stirling utiliza-as em *segunda mão*, como se o pós-Moderno representasse já uma entidade formal acabada e consumada pela História.

Esta é certamente uma das questões relevantes da cultura arquitectónica pós-Moderna. O desencadear da dispersão das formas espaciais, e numa nova conjuntura cultural, o consumir do abandono dos pressupostos Modernos como uma inexorável agenda ideológica a cumprir, levam a prática arquitectónica para uma ramificação complexa de tendências que não cabem no *território* da Arquitectura Moderna. Anos 80, o Moderno estava vencido e na Europa celebrava-se o consumir da cultura arquitectónica pós-Moderna quando Paolo Portoghesi organiza a Strada Nuovissima na mostra de arquitectura da Bienal de Veneza.

“Tendo encontrado em Aldo Rossi um último programa formal integrado num consistente e revelatório quadro cultural, o Moderno transformar-se-á num projecto defensivo, resistente, de pequenas marginalidades teóricas, cuja última encarnação panfletária é o Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton, e cujo principal maestro é Vittorio Gregotti.”

Hoje, verificamos que o episódio pós-Moderno foi útil, deixando marcas indeléveis na nossa cultura arquitectónica. Desenhar arquitectura com elementos libertos das ideias que os criaram é parte importante da prática arquitectónica dos nossos dias.

Contudo, se todos os movimentos que nascem, cessam, é porque trazem em conjunto com a novidade, alguma ingenuidade. O pós-Moderno deixou de fazer sentido quando os ícones da tradição deixaram de ser a única oferta capaz de tornar familiar a linguagem da arquitectura.

Do simbolismo das imagens da tradição passaremos à banalidade das imagens do quotidiano, cada vez mais sofisticadas.

Ao frontão cor-de-rosa, seguem-se as tampas de esgoto.



James Stirling, Neue Staatsgalerie, Estugarda, 1984

Jorge Figueira, in
 “a forma de um dedo – Mapa crítico da Escola do Porto” Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, DARQ 1997, pág. 79

Capítulo 4.

imagens

Diálogo entre dois alunos, nota introdutória

o quarto ano de Projecto

o Moderno, os novos materiais; imagem e espaço

bidimensionalização pós-Moderna

a cultura arquitectónica actual, a imagem como arquitectura

Helsínquia, 5 de Agosto, o museu de Steven Holl

imagem, forma

Imagem/formas escultóricas e puras de Gehry e H&deM

imagem, materialidade e o minimalismo

Tendências espontâneas sem manifestos consensuais

minimalismo anos 90 e o minimalismo *miesiano*

a *astúcia* da materialidade em H&deM

materialidade e as fronteiras disciplinares

a arquitectura como imagem

Architecture on TV

a imagem da obra nos *media*

Möbius House, de Van Berkel, e os modelos fotográficos

Fim da arquitectura?

Capítulo 4.

Imagens

“- As plantas do Herzog são uma m...! O que o gajo faz muito bem são as cascas. Aliás, ele na conferência que deu no Porto assumiu que perdia muito pouco tempo a desenhar as plantas. O gajo é um génio! Inventa cada material mais incrível!

- É verdade! As obras dele vivem muito à base da imagem. Dão umas fotos formidáveis!
- Aliás, é sempre bonito ver uma fotografia impressa no betão ou no vidro. Dão um efeito fabuloso. Pelo menos nas revistas!
- Conheces aquela obra duma fábrica em Basileia? Acho que é da Ricola.
- Sim, conheço. Estás a falar daquela que tem uma flor imprimida no vidro.
- Sim, essa mesmo! É incrível a imagem que aquilo dá, principalmente à noite, toda iluminada, mas depois se olharmos para a planta...
- Ah, nisso as melhores plantas são as do Siza. As plantas, os cortes, as entradas de luz, tudo.
- Mas isso é uma onda completamente diferente.
- Claro, trabalha mais a imagem do edifício através do volume, o que dá também imagens fortíssimas.
- A El Croquis do gajo tem fotos fabulosas. Olha, aquela da entrada de Santiago, lembras-te? A brancura daquele espaço com a luz muito difusa...
- Sim, mas o Hisao Suzuki também é um génio a fotografar.
- (...)

Coimbra, Novembro de 97, conversa no bar do DARQ entre dois alunos de arquitectura

No que foi possível apreender desta conversa entre dois colegas, a palavra imagem aparece 5 vezes, foto 3 vezes, e Hisao Suzuki - fotógrafo da editorial El Croquis - está quase tão presente quanto Siza. Sintomático da leitura que se faz da cultura arquitectónica dos anos 90, pelo menos no seio de uma escola de arquitectura. A imagem impera sobre o desmoronamento das doutrinas disciplinares da arquitectura. A imagem deixou de ser apenas um retrato bidimensional exterior ao objecto, conseqüente da concepção do próprio objecto, para passar a ser também o seu próprio invólucro, uma espécie de matéria palpável. A imagem jamais é fruto de um acto de representação, mas antes um instrumento do processo criativo. Deste modo, este capítulo visa descrever a relação entre a imagem e a arquitectura, não só o modo como a imagem constrói arquitectura, mas também a arquitectura como criadora de imagens que se revelam fora do seu universo disciplinar. Neste sentido, às imagens familiares que a cultura arquitectónica pós-Moderna retirava da história, contrapomos um processo de emprego da imagem na arquitectura, que se traduz em mecanismos igualmente simbólicos, e que resultam também em fachadas comunicativas, contudo, mais próximos duma postura erudita, que não se restringe à bidimensionalidade iconográfica, avançando no sentido de uma reinterpretação da materialidade das fachadas. Da imagem bidimensional passamos à imagem material.

Ano lectivo de 1995/96. Projecto IV.

Dois trabalhos de escalas distintas constituíram a agenda da cadeira deste ano. O primeiro, um programa simples – neste caso particular, uma habitação unifamiliar –, estimulante, o *ideal*, que, embora sobre uma parcela do tecido urbano, pouco explorará as relações com a cidade, tentando sobreviver só, como se fosse aqui ou noutra sítio qualquer, não fosse a peculiaridade da topografia do terreno. Dito de outro modo, um objecto. A simplicidade do programa e a peculiar topografia do terreno, estimularam o debate em redor de um conceito.

O segundo exercício consistia no desenho dum quarteirão inteiro. Habitação colectiva e alguns espaços lúdicos eram os requisitos do programa. Aqui, por razões óbvias, a cidade pretendia-se mais presente, mais condicionante do desenho desta parcela. Contudo, a ausência de regras relacionadas com a prática de construção da cidade, soltaram as amarras da realidade.

Assim, em ambos os casos, objectos, imagens, materiais, intersecções, perfis desconcertantes, encarregaram-se dos primeiros esboços, representativos do parto de uma ideia solta, um conceito ou uma imagem. E quase à partida surgem apontamentos claros sobre materiais, pequenos esboços de construção que mostram a emergência da aparição de uma imagem que faz falta para dar identidade ao objecto. A imagem aparece como algo intrínseco ao objecto. O projecto engrenou a partir de uma imagem, quase sempre pré concebida, a partir do invólucro, da sua textura, da imagem perante a envolvente. O espaço submeter-se-ia às consequências duma volumetria básica, proporcionada pelas suas dimensões genéricas. Formas elementares encaixam umas nas outras, pousam, tocam-se, sem nunca se confundirem, nunca pondo em causa uma leitura clara do objecto, ou do conjunto de objectos.

Já não se trata de uma mera dicotomia interior – como espaço –, exterior – como imagem da arquitectura perante a envolvente. A questão é: em que medida a imagem construída por materiais – ou os materiais construídos por imagens – se sobrepõe à questão outrora primordial na arquitectura, a sua espacialidade.

Em suma, o quarto ano de projecto passou-se num clima de entusiasmo pelas revistas de arquitectura e de construção, transformando-o no ano mais ambicioso na exploração da comunicabilidade dos materiais inerentes a uma base conceptual.

No Movimento Moderno, o betão, o ferro e o vidro eram, em parte, a razão de ser de uma arquitectura que concebeu imagens novas, e que através das suas potencialidades técnicas e estéticas possibilitaram novas formas de concepção espacial. A doutrina espacial do Moderno assentava na pureza da forma geométrica. Era o espaço euclidiano, de métrica precisa, susceptível de leitura científica, quantificável, que celebrava a sabedoria do Homem e as suas descobertas na ciência moderna. No Moderno o espaço era a matéria-prima para fazer arquitectura.

Hoje, tendo em conta a proliferação de novas possibilidades tecnológicas e materiais, resultantes de uma investigação apaixonada das *peles*, o espaço não é pensado como ponto de partida, mas a imagem que ele produz. A obra arquitectónica tornou-se na *instalação* de um objecto, que antes de pretender cumprir a sua tarefa moralista de ser um abrigo coeso para a sua função, tenta um lugar na história da arquitectura, num diálogo despreocupado com o contexto, concentrada na expressão da sua imagem. Agora, *a priori*, através de novos meios de projectar concebem-se imagens, e estas, mais do que espaços, criarão fachadas.

Tal como concluímos no capítulo anterior, o pós-Moderno bidimensionalizou a arquitectura, irreversivelmente. A cultura arquitectónica pós-Moderna distorceu o espaço do Moderno e na fachada colocou ícones da História, tornando a arquitectura num exercício de linguagem. A diferença é que, hoje, a arquitectura, longe de pretender atingir uma trivialidade pictórica, explora a sua comunicabilidade através de operações cada vez mais sofisticadas que se centram na materialidade da própria imagem. Não são meramente imagens ou ícones como nos anos 70 e 80. Ou seja, a arquitectura pós-Moderna, “produz-se ainda dentro do paradigma *linguístico-representativo*, enquanto que a obra de Wahrol e Herzog & de Meuron [por exemplo] a figura torna-se num incidente rítmico, que é precisamente o que produz a transferência entre os meios: o ritmo opera ligando a construção social com a estrutura material.” Dito de outro modo, isto significa que a arquitectura dos anos 90 utilizará cada vez menos a *tinta cor-de-rosa* para trazer do seu para o nosso tempo uma imagem qualquer, preocupando-se por descobrir novas autenticidades e complicitades entre materiais correntes, cuja textura, técnica construtiva ou deterioração ao longo do tempo constituirão a base da sua imagem, como relação com a cidade, com a sociedade.

Contudo, a imagem tem um limite que identifica a sua forma.



H&deM, Fábrica Ricola Europe, Mulhouse, Estudo da *casca*, 1992

Alejandro Zaera, “Herzog & de Meuron: *Entre el rostro y el paisaje*”, in *El Croquis* 60, Madrid, 1993



Andt Wahrol, The Marilyn Diptych, 1962, Tate Gallery, Londres

Deste modo, a investigação na procura de novos materiais, ou de novas formas de utilização, não significa que o avanço tecnológico se exprima apenas nas *casca*s. Assim, a forma – geométrica, volumétrica – dos edifícios, com o mesmo rigor técnico do desenho da sua *pele*, também sofreu transformações provocadas pela investigação das potencialidades dos materiais ditos estruturais. As arquitecturas de maior complexidade formal ou volumétrica, não deixam de expressar alguma vontade *minimalista* em manter clara a leitura dos objectos, desenhados segundo gestos identificáveis com uma palavra ou conceito, autonomizados pela materialização cuidada e precisa da sua *casca*.

Helsínquia, 5 de Agosto de 97.

De volta a esta viagem para referir que com mais entusiasmo que aquele com que nos indicaram as obras de Alvar Aalto, aconselharam-nos a visitar as obras de construção do Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, projectado por Steven Holl. Conhecido o projecto a partir dos desenhos e fotos da maquete publicados, onde sobressaía a forma peculiar dos volumes e a exuberância dos materiais da maquete, esta visita foi particularmente oportuna pelo facto do edifício se encontrar em plena fase de construção.

Finalmente o que estava a ser construído não passava de uma reprodução fiel da maquete, demonstrador duma cumplicidade avançada entre o atelier e o *estaleiro*. Não era construção no terreno, mas sim montagem. Deambulando pelo interior observamos homens de bata branca, com um ar quase laboratorial a pegar em placas para as colocar no sítio certo, depois de uma breve consulta a um enorme desenho pendurado numa parede já montada. Estruturas de madeira, montantes de alumínio, cascas de cobre, de fibra, ou de vidro temperado com óxido de titânio; de betão, apenas as lajes, as rampas e as escadas.

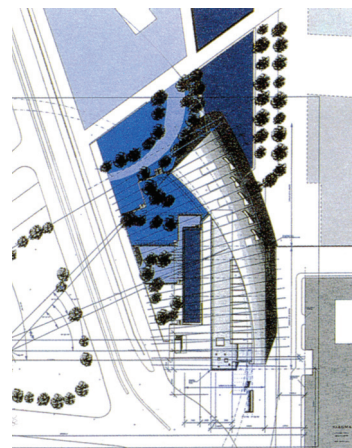
Os volumes são curvos, ortogonais, torcendo esforçam-se para se encaixarem, intersectam-se, sofrem golpes duros nas superfícies. É uma arquitectura de gestos limpos, susceptíveis à descrição simples, onde cada imagem retida na visita é facilmente identificável com uma palavra.

A superfície aberta pelo *golpe* que corta – como se fosse à faca – a ala curva de galerias, é revestida a chapa e em vidro, representando uma vontade clara de evidenciar o gesto, diferenciando a *natureza* das superfícies; as clarabóias que recortam a superfície curva de cobre são como pequenos *golpes* que, depois de ligeiramente dobrada a *pele*, dão lugar a uma pequena abertura, não alterando a leitura de continuidade superficial e material da *casca*. Porém, nesta clareza gestual não se revê apenas numa *poética* formal que hierarquize o conjunto das formas. O pragmatismo programático é evidenciado pela superfície curva (em corte), bem como pelo “*Muro de Gelo* (...) que possibilita que tanto os níveis superiores como inferiores disponham de iluminação natural.(...) A morfologia curva e intersectante do edifício, a torção entrelaçada do espaço e da luz, possibilitam que as vinte e cinco galerias disponham de luz natural ”

Deste modo, em formas mais complexas, temos o mesmo investimento – que por exemplo H&deM – na *casca* do edifício que, neste caso não se limita a projectar para a cidade a imagem ímpar de um objecto arquitectónico, mas a diferenciar um conjunto



Steven Holl, Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, 1993-1998



Steven Holl, Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, planta

Steven Holl, nota sobre o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, in *El Croquis 93*, Madrid, 1999

fragmentado de partes que comuniquem de forma distinta e autónoma com Helsinquia. Neste sentido, a arquitectura de Steven Holl toca simultaneamente no universo da transcendência espacial de Siza e na materialidade fotogénica de H&deM.

Ou seja, a proliferação da imagem não se restringe à exploração das fachadas como figuras texturadas, ecrãs bidimensionais. A astúcia da forma identificável *per se*, ainda que isenta de referências externas a objectos, e mesmo que o carácter volumétrico anule o carácter bidimensional, tem sempre a imagem como uma espécie de pano de fundo, um fim a atingir. Se olharmos uma obra de Frank Gehry ou H&deM, a verdade é que a exuberância das cascas dos volumes é indubitavelmente fruto de uma preocupação no plano perceptivo da arquitectura.

Universidade de Minnesota, Estados Unidos, 16 horas.

Fotografado de corpo inteiro, com a incidência do sol da tarde, o Museu Frederick R. Weisman, desenhado por Frank O. Gehry, emite a partir das suas cintilantes superfícies de titânio um brilho intenso em tons de amarelo.

19 horas, o pôr do sol. O céu vai adquirindo tons de vermelho sobre a linha do horizonte. A superfície do Museu parece agora incandescente, e o brilho das fachadas caracteriza-se por uma sublime mistura de tons de amarelo e rosa.

E à noite, as luzes que mantêm a casca cintilante, são a prova de que a imagem do Museu tem que ser mantida durante 24 horas por dia, e de preferência melhorada à noite. Este exuberante efeito dos painéis de titânio, agora dourados, estaria nas previsões – ou nos objectivos – de Gehry? Certamente.

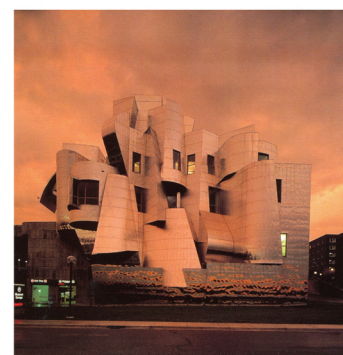
Mas Frank Gehry consegue compilar na sua arquitectura a consistência da massa corpórea dos volumes e a materialidade expressiva da sua casca. E mais, os espaços interiores são cuidadosamente distorcidos. Em suma, é uma obra que contempla a massa volúmica, a espacialidade dos interiores e a expressão dos exteriores.

Laufen, Suíça, sensivelmente à mesma hora, em plena noite.

Um prisma de madeira, sem fundo nem topo levita no ar, inundado de luz por todos os lados. A sua opacidade contrasta com a intensidade da luz que, neste caso, vem de dentro, dos prismas de vidro que fazem do *acontecimento* uma paisagem de gelo. “À noite, a faixa opaca de madeira torna-se mais poderosa” afirmam os autores, H&deM, reforçando que “A arquitectura é feita pela pessoa que a vê”, e, supostamente, não por quem a habita.

Em ambos os casos o papel da luz artificial é preponderante na leitura dos objectos arquitectónicos a partir do pôr-do-sol.

Contudo, no caso de Gehry, antes da elaboração minuciosa da casca está o desmantelamento de elementos ancestrais da arquitectura, como janela, fachada, cobertura, que têm no *produto final* – na imagem – a preponderância óbvia na leitura das *escamas* de titânio. No caso de H&deM, é o oposto: antes da janela ou da cobertura está o



Frank O. Gehry, Museu Frederick R. Weisman, Minnesota, 1990-1993

Herzog & de Meuron
in *L'architecture d'aujourd'hui* 300,
Setembro 1995, Paris



Herzog & de Meuron, Galeria Goetz, Munique, 1989/1992

estabelecimento de um material, do mecanismo de composição que o vai empregar na fachada.

Volumetricamente complexo ou de linhas depuradas, a imagem comanda a relação entre a arquitectura e as cidades. Para lá da distorção volumétrica, ou sobre ela, está algo que nos antecipa, ou no mínimo condiciona, o impacto das formas. Para lá do ascetismo da forma, ou sobre ele, está algo que nos ofusca, ou no mínimo condiciona, o despojo das linhas. Volume puro ou massa distorcida, a imagem construída pela *casca* perturba – acentuando ou atenuando – a leitura da forma.

Clareza formal, precisão técnica, rigor tipológico, interpretação astuta do lugar. São vários dos conceitos possíveis para explicar a cultura arquitectónica actual, particularmente na Europa dos países mais desenvolvidos.

Em primeiro lugar, tais conceitos, ao levarem a arquitectura para um elevado plano de ascetismo, numa forte exaltação da sua materialidade, correspondem a uma resposta ao episódio festivo da arquitectura pós-Moderna. Em oposição ao pluralismo da polémica panóplia de hipóteses aberta pela cultura pós-Moderna abre-se agora o caminho para os materiais e formas de eleição, num exclusivismo que utiliza descomplexadamente a omissão para atingir a simplificação exaustiva, e com ela intensificar o momento de percepção contemplativa.

Criteriosamente, Josep Maria Montaner situa este estado das coisas num plano intermédio extremado, por um lado, pela cultura arquitectónica italiana, por outro pela hiper produção na arquitectura francesa aliada ao pragmatismo da era Mitterrand.

Neste meio caminho estão as “arquitecturas que sabem dosificar sabiamente as influências internacionais com a própria tradição do Moderno, a precisão e certeza tecnológica com a exploração de novas conexões e experimentações.” São países como Suíça, Holanda e Alemanha onde as arquitecturas produzidas reflectem mais claramente as tendências convergentes para o minimalismo.

Nomes como Wiel Arets, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Peter Zumthor, Ben van Berkel estimulam esta nova vaga sem que se tenha escrito alguma espécie de *manifesto por uma arquitectura (in)equivoca*, saído de um qualquer encontro conspirativo contra a cultura pós-Moderna – durante a qual se sucederam constantes manifestações polémicas que exaltavam o debate. Ainda que o clima seja de transgressão, provocação ou sedução, a arquitectura dos anos 90 abandonou o legado da teoria consensual *à priori* para fundamentar as suas opções.

Contudo, espontaneamente, continuam a verificar-se convergências, identificáveis manchas numa cultura globalizada, que – ao contrário do sucedido com os

Josep Maria Montaner,
 “Wiel Arets: Arquitectura Europea
 después del postmodernismo “
 in *El Croquis* 85, Madrid, 1997

movimentos do passado – apenas desencadeiam reflexões *a posteriori*, em jeito de comentário (a)crítico, sem – mesmo que tentem – beliscar o caminho errante da cultura arquitectónica actual.

No seio da revisão da obra dos mestres do Moderno, anos 60, o Minimalismo nasceu a par da *pop Art*. São dois gestos de distanciamento do Moderno em direcções diametralmente opostas. Se o primeiro queria recuar ao grau zero da concepção arquitectónica do Moderno, o segundo deu um salto atrás ainda maior, buscando os símbolos da tradição.

“Perante a inviabilidade dos tópicos da tradição moderna, uns buscavam de novo nas origens, nas fontes puras da arquitectura iluminista ou do purismo do Movimento Moderno, as palavras essenciais, os gestos fundadores da linguagem arquitectónica. Outros, pelo contrário, acreditavam que era na difusa popularidade ou no prestígio da arquitectura clássica que encontravam uma fonte renovadora de significação.”

Se no primeiro capítulo concluímos que a tradição Moderna constitui hoje uma espécie de reserva formal à qual poderemos sempre recorrer, a verdade é que a gramática que herdamos do Moderno será sempre indissociável do seu tempo, do tempo como fio da História. Ao contrário, o minimalismo, mesmo descendendo do Moderno, constitui hoje uma espécie de episódio atemporal que ciclicamente aparece – no caso actual em oposição ao pluralismo da cultura pós-Moderna –, despegado do tempo, traduzindo-se numa atitude provocatória, vanguardista, mas que *joga pelo seguro*, refugiando-se na abstracção geométrica das formas, e, mais do que nunca, na pura materialidade da obra de arquitectura, à qual a ideia se antecipa.

Embora a expressão *less is more* se tenha tornado um axioma, que resultou numa forma de fazer arquitectura que se intemporalizou ao longo deste século, importa registar as diferenças que separam o minimalismo miesiano e aquele que vai ciclicamente aparecendo na cultura arquitectónica contemporânea.

“A obra de Mies não parte de imagens, mas sim de materiais (...)”, que no interior e no exterior *texturam* os espaços de materialidade. Hoje, não raros são os casos em que numa imagem, abstracta ou figurativa, de origem conhecida ou não, encontra-se a razão para desenvolver um novo material, ou potencializar um já existente, que muitas vezes resulta na razão de ser para um novo projecto. Deste modo, não se trata da bidimensionalidade da cultura pós-Moderna – na qual, contudo, os frontões pintados tinham espessura – mas duma situação dúbia, a meio entre as duas e as três dimensões, ou seja, a textura.

Ignasi de Solà-Morales,
in “*Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*”,
Editorial Gustavo Gili,
Barcelona, 1995, pág. 30



Mies van der Rohe, Pavilhão de
Barcelona, 1929

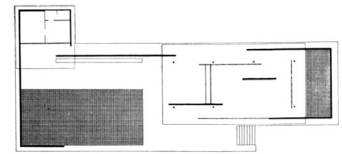
Ibidem, pág. 32

As imagens são sempre figuras identificáveis, nascidas fora da esfera disciplinar da arquitectura, bem como dos ciclos produtivos da tecnologia construtiva. O pós-Moderno buscava ícones na tradição para comunicar para o *exterior*, subvertendo a esfera académica e elitista da arquitectura. Hoje, as arquitecturas servem-se de uma iconografia baseada no quotidiano das pessoas, nas banalidades da sociedade de consumo, transgredindo as barreiras que já não separam a arquitectura dos outros saberes, numa forma igualmente comunicativa para com as cidades.

O minimalismo miesiano tinha um entendimento distinto da materialidade do objecto arquitectónico. A exaltação dessa materialidade só era possível com o extremar da simplicidade das formas, o que torna “erróneo pensármos a arquitectura de Mies como um cenário, ainda que vazio.” Ou seja, era um minimalismo das formas, do espaço como alvo da transcendência, mais que dos materiais. Era o espaço que dialogava com o intelecto do homem. Não podemos negar a singularidade com que Mies tratava os materiais, muito menos subverter a sua importância na leitura das suas obras. Mas o minimalismo miesiano estava isento, ou menos comprometido com a vontade de comunicar em exclusivo com o exterior. Mies equilibrou essa balança, não distinguindo a casca do conteúdo, tratando todos os planos com o mesmo vigor, o que resulta na integridade formal e material das suas obras.

Ao rigor compositivo das plantas do minimalismo decorrente do Moderno, contrapõe-se o rigor construtivo das peles dos edifícios nos anos 90. Enquanto isso, “o espaço abrangido pela construção é reduzido ao mínimo expressivo; no entanto, os arquitectos concentram-se na fachada e na cobertura, elementos chave da materialidade que gera o edifício”. Toda essa operação no invólucro do objecto arquitectónico será o *cenário* de uma nova compatibilidade entre minimalismo e ornamento? A cosmética operada nas fachadas pertencerá à categoria de ornamento que Loos definia como o indesejável e supérfluo aplique? Não. Hoje, nas fachadas “profunda e intrincadamente materiais, os cosméticos ultrapassam a materialidade para se converterem numa alquimia moderna ao transformar a pele em imagem, desejosa ou repugnante. Onde os ornamentos conservam a sua identidade como entidades, os cosméticos funcionam como campos, brilho, sombra, ou reflexo, como aura ou como ar.”

Neste sentido, a obra dos suíços Herzog & de Meuron levanta uma série de analogias, com a cultura pós-Moderna, Movimento Moderno, ou o a História da



Mies van der Rohe, Pavillhã de Barcelona, 1929, planta

Ibidem, pág. 34

Rafael Moneo, “*Il riggore di Herzog & de Meuron*”, in *Casabella* 633, 1998

Jeffrey Kipnis,
“*La astucia de la cosmetica*”,
in *El Croquis* 84, Madrid, 1997

arquitectura em geral, que facilitarão o entendimento do entusiasmo pela materialidade do objecto arquitectónico na arquitectura contemporânea.

Em primeiro lugar, se a linguagem pós-Moderna se revia numa atitude, mais que figurativa, narrativa – no sentido de vincular à prática arquitectónica os episódios da sua história –, a obra de H&deM, além de não focar a história, não se limita a descrever os *fenómenos* materiais latentes nas suas fachadas. Avança, primeiro no caminho de uma reinterpretação do desempenho da matéria, para depois “a dotar de *pregnância*, de inteligibilidade. Trata-se também de dissolver as formas da experiência, de debilitar a sua força estruturante para recuperar a liberdade de reorganizar a matéria” Ou seja, não são fachadas *narrativas* ou representativas dum artefacto isolado, mas sim fundadoras de novas significações estéticas e dos materiais. Os sumidouros de água que se banalizam no asfalto das ruas de Basileia, servem de ponto de partida para o desenho – reproporcionado, mas completamente fiel – das portadas que cobrem a fachada de um edifício de habitação em plena cidade medieval; ao adicionar saís de prata à composição do betão permite a revelação de uma fotografia (betão na câmara escura), que mediante a sua repetição exaustiva garante um efeito visual, que sem ser berrante, *liberta energia* da fachada e do pavimento da entrada de um pavilhão desportivo.

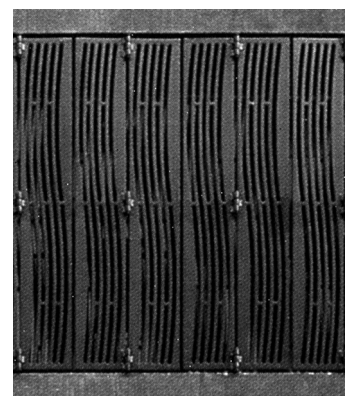
Em segundo lugar, todo este processo intelectual que envolve o desenho das *cascas*, retira-lhes o estatuto de acréscimo, objecto externo, *colagem* ou *aplique*. Além de representar o fulcro das suas obras – o ponto de partida para a intervenção que se sobrepõe à organização espacial –, a *casca* é uma parte íntegra, intrínseca ao objecto como obra de arquitectura, que redundantemente deixa de ser *casca* para passar a ser arquitectura. Tal como para Kahn, *a pedra e o sistema arquitectónico eram uma coisa só*, para H&deM, a imagem e a arquitectura são partes integrantes de um todo.

E ao passar a ser arquitectura, a *casca* ignora a organização *funcional* da fachada, dilui a sua hierarquia *social*, subvertendo conceitos ancestrais da arquitectura como porta, janela, entrada, ou abertura.

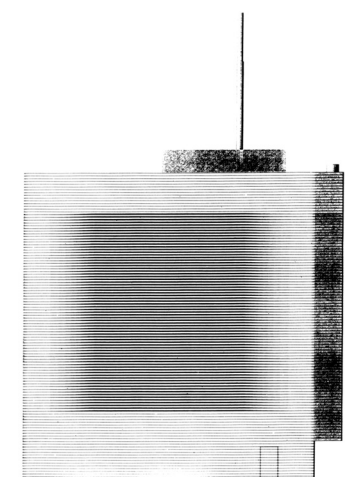
Mais próximo do conceito de ornamento está a ideia de *aplique* – que *conservam a sua identidade como entidades*, objectos autónomos colados numa fachada, reconhecíveis *per se* – fomentada por Robert Venturi na cultura pós-Moderna. Do ornamento passamos à cosmética, da colagem à maquilhagem. Hoje, a *alquimia moderna* a que Jeffrey Kipnis se refere, a cosmética, é – na procura pelo sublimar dos sentidos – uma operação intrínseca à existência da própria *casca* como objecto. Uma operação complexa que integra variados mecanismos de composição, como repetição, sobreposição ou ritmo, sempre baseado na exploração *gráfica* e da textura de um material.

À hiperdiversidade da sociedade de consumo e – como já referimos – à panóplia da festa pós-Moderna, contrapõe-se o gesto de repetição, na exploração das qualidades visuais numa só imagem num padrão que desencadeia efeitos visuais que estão para lá das estéticas (antes) estabelecidas.

Alejandro Zaera, “Herzog & de Meuron: Entre el rostro y el paisaje”, in *El Croquis* 60, Madrid, 1993



Herzog & de Meuron, Edifício de Habitação Colectiva, Basileia, Detalhe do revestimento da fachada, 1984-1993

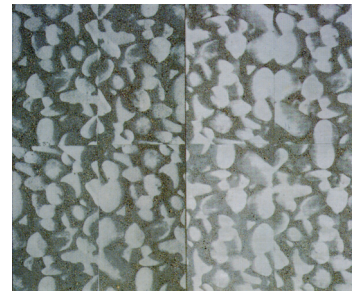


Herzog & de Meuron, Centro de Sinalização 4 Auf dem Wolf, Basileia, alçado sul, 1992-1995

A arquitectura dos anos 90 pretende alargar-se ao mais vasto dos *mercados*, utilizando os mais sofisticados instrumentos disciplinares e de construção. Nos anos 80, a euforia tecnológica dos meios de construção não tinha ainda ultrapassado a sofisticação dos instrumentos de concepção projectual. Hoje, tendem para um patamar de igualdade em que tecnologia construtiva e tecnologia instrumental se estimulam mutuamente. E o problema está na sua diluição. Caricaturando, caminhamos para uma situação em que projectar ou construir são partes íntegas que se confundem num só processo, quando antes, no limite, eram duas faces da mesma moeda. Se por um lado isto trás vantagens claras no relacionamento entre a arquitectura e as outras disciplinas intervenientes que se podem traduzir num enriquecimento do processo conceptual e construtivo, por outro lado corre-se o risco de a arquitectura, como forma de conhecimento do mundo, perder a sua autonomia, e mais grave ainda, o papel moderador que sempre desempenhou nesse mesmo processo construtivo. Assimilamos com entusiasmo a vontade de Rossi em transmitir que a arquitectura “não começa nem acaba no objecto, (...), na qual a construção do edifício é um episódio mais que uma ideia, de um discurso arquitectónico entendido autonomamente, portanto, indiferente à construção ou ao uso.”

Hoje a construção do edifício é mais uma ideia que um episódio. É importante fixarmos as diferenças, e Rossi – o homem que depois do Moderno mais terá lutado por uma nova autonomia da disciplina – é um bom exemplo para percebermos se a arquitectura dos anos 90 perde a sua autonomia ou ganha uma nova forma de (in)dependência das outras disciplinas.

E ao olharmos para arquitectura mediatizada dos anos 90, é fácil perceber que a obra de arquitectura tenta reproduzir com toda a fidelidade a elementaridade de um esquisso aparentemente inocente, de uma maquete plena de humor e ironia. Esta fidelidade aos gestos claros no papel – ou no ecrã do computador –, ou aos conceitos que os sustentam, traz para o interior da arquitectura questões que dantes não faziam parte da discussão. As fronteiras disciplinares da arquitectura, outrora pretensamente firmes e bem delineadas, estão irreversivelmente diluídas. Tudo pode ser arquitectura mesmo que não pertença à categoria de edifício. Tudo passou a ser admissível, mesmo que sustentado por conceitos dúbios. Agora é possível colocar tampas de esgoto numa fachada ou fazer dela o grande ecrã da cidade. Se no capítulo 2 se afirmava que tudo o que não é arquitectura é banido da



Herzog & de Meuron, Centro Desportivo Plaffenholz, Basileia, Detalhe dos ensaios do betão pré-fabricado, 1993

Ignasi de Solà-Morales,
idem. pág. 89

obra de Álvaro Siza, neste contexto percebemos facilmente que tudo o que é arquitectura foi absorvido, ou no mínimo posto em pé de igualdade com outras disciplinas que, paulatinamente vão conquistando território no processo criativo da concepção espacial.

Jacques Herzog afirma que “o lápis da natureza pode converter-se num lápis da arquitectura”, quando suprime o remate da cobertura para permitir a degradação *biológica* da fachada ao longo do tempo . E isto não implica um regresso a uma arquitectura organicista ou vernacular de Wright ou Aalto. Pelo contrário, hoje, a arquitectura não estabelece nenhuma ligação entre a obra e o lugar sem ter em conta, mais que a forma, a sua materialidade, nem é enaltecida a presença da natureza pelo desenho da forma arquitectónica. De facto, tendo em conta a obra de H&deM muitas disciplinas podem traçar linhas no desenho da arquitectura. Desde a biologia, à electrónica, passando pela fotografia.

Este cruzamento de disciplinas no processo construtivo, coloca inúmeras opções de materiais à disposição da arquitectura, lançam muitos arquitectos numa procura pelo *sublime*, por algo intransmissível de outro modo, na poética dos materiais, afastando-se da linha *clássica* do Moderno, da poética das formas puras em busca duma harmonia entre os elementos que se revise na plasticidade das fachadas ou na espacialidade dos interiores.

Esta nova materialidade da arquitectura, baseada nas inúmeras possibilidades das tecnologias avançadas, traduz-se numa atitude acrítica, liberta de referências sociais, históricas ou culturais, e que aceita a condição globalizante das sociedades de consumo, sem restrições de ordem intelectual ou académica. Nenhuma crítica à sociedade de consumo, nenhuma apreço pelo papel da arquitectura nas cidades, nenhuma crítica ao mundo informatizado da tecnologia. Neste sentido, ao abster-se dos factos sociais ou de ordem moral, a arquitectura, como forma de pensamento, volta-se para si própria, ganha autonomia disciplinar, dado o divórcio com as ciências sociais e humanas.

Por outro lado, aceitando e estimulando a condição galopante dos meios tecnológicos e de informação, deixa-se penetrar por referências externas ao seu vazio universo ideológico. Como refere Gregotti, “...a tecnologia nem é considerada maravilhosa nem é combatida...”.

A cultura arquitectónica dos anos 90, a cultura arquitectónica da imagem, atravessa várias correntes que imperaram nas últimas três décadas e que se esfumaram nos últimos dez anos, mas são fundadoras do

Jacques Herzog, “*Una conversación com Jacques Herzog*”, entrevista de Jeffrey Kipnis in *El Croquis 84*, Madrid, 1997



Herzog & de Meuron, Estúdio Rémy Zaugg, Mulhouse, cobertura sem remate, 1995-1997

Vittorio Gregotti, citado por Josep Maria Montaner, “*Minimalismos*”, in *El Croquis 62/63*, Madrid, 1994

panorama actual. Minimalismo pela materialidade exaltada do objecto arquitectónico. Pós-moderno pela comunicabilidade das fachadas, que se acomoda à condição mediatizada da arquitectura contemporânea. High-tech pela exaustiva investigação e experimentalismo das possibilidades tecnológicas da construção.

Nenhuma destas três tendências ganha especial protagonismo na nossa cultura arquitectónica, que as equilibra, que as mistura, e dilui, e que, resignada ou fascinada com o imperar da sociedade de consumo, estimula-o para transgredir as regras das três tendências fundadoras. Será mero eclectismo ou o nascimento de um novo barroco?

A arquitectura, desde os primórdios da civilização, que desempenha o papel de bandeira dos regimes políticos. À arquitectura sempre esteve associada a retórica da representatividade dos poderes, dos pensamentos políticos, das doutrinas sociais e sobretudo arquitectónicas. Participa no relacionamento dos poderes com os povos, lidera a relação entre os povos e as artes.

Estas funções perenes da arquitectura transformaram-se, como tudo se transformou, no século XX, com a mediatização do mundo – a que está inerente a *estetização* do quotidiano – a constituir o dado novo, a intrometer-se na relação entre a arquitectura e as massas.

Deste modo, a arquitectura nunca esteve tão presente no mundo como hoje, jamais tendo alimentado tanto os *media* como nos nossos dias. Desde os desfiles de moda nas escadarias de Bernini em Roma, aos anúncios televisivos rodados em casas desenhadas por Mies van der Rohe, a videoclip's gravados em cenários que são por vezes notáveis *instalações* de arquitectura, a obra de arquitectura, e a cidade, são continuamente *consumidas* pela mediatização do mundo. Assim, mais do que nunca, da arquitectura são retiradas imagens que servem de suporte à promoção de bens ou ideias consumistas, outrora desinteressadas de cenários tão sólidos, tão plenos de simbolismo, tão pensados como abrigos para funções (convencionalmente) mais nobres que o espectáculo musical ou o desfile de moda.

No que respeita à arquitectura, este novo protagonismo não se restringe às correntes contemporâneas; no que respeita aos *media*, este fenómeno não é exclusivo da televisão. Ou seja, todas as arquitecturas que fazem a História, todos os meios de comunicação que fazem do nosso quotidiano um espectáculo incessante, convergem na forma de notabilizar a arquitectura como um ornamento maior para um acontecimento que se pretenda sedutor, apelativo às massas.

Roma, Praça de Espanha. Todos os anos, os mais prestigiados criadores de(a) moda fazem as mais belas mulheres da moda descer a escadaria, numa *performance* que mistura a sedução do corpo, com o desenho do tecido, com a carga histórica do cenário que suporta o acontecimento. A escadaria desenhada por Bernini mais que o palco, é o cenário televisivo, pictórico, bidimensional. Não interessa como espaço, não interessa a presença do homem no espaço, nem a presença da própria arquitectura como arquitectura. O que interessa é poder-mos ver a coexistência da moda arrojada para o século XXI com a ancestralidade do cenário desenhado há trezentos anos.

Para consolidar uma leitura vanguardista do design, para enaltecer o último grito das tecnologias, conduz-se o último modelo da Alfa Romeo na Praça de São Marcos – vazia, sem outros acontecimentos, nos antípodas da suas funções, de modo a não atenuar o choque entre as mais fantásticas criações do homem, separadas por séculos de distância.

Se a arquitectura explora a banalidade das imagens do quotidiano para se tornar única, aquilo que se procura na própria arquitectura para suportar visualmente estes acontecimentos é exactamente o contrário – a não banalidade das coisas, a consistência ideológica, material, mas sobretudo visual, numa tentativa de sedução que muitas vezes se confunde com o erotismo.

Mas a arquitectura não assiste indefesa a esta invasão da moda, da música ou da publicidade. A arquitectura, busca nesses meios o caminho para a sua promoção. Desde Le Corbusier ou Loos que os arquitectos, mais que desenhar arquitectura e supervisionar a sua construção, condicionam a leitura das suas obras através de meios que estão para lá da acção disciplinar. E agora, mais do que nunca, com a proliferação do poder da opinião pública a sobrepor-se à crítica especializada, o acto de conceber arquitectura ultrapassa, e muito, a ideia desenhada no papel, e a construção da própria obra. Ou seja, “o arquitecto ambicioso controla, não só o desenho e a sua materialização, bem como a representação da sua obra nos *media*.”

Recentemente numa revista holandesa, apareceu publicada a última casa desenhada por van Berkel, casa Mobius, Holanda.

Desenhos, textos, e fotos. Duas séries de fotografias: uma série, a cores, a casa vazia, despojada de mobiliário, criteriosamente mostrando os espaços, os detalhes, numa sequência de imagens corrente em publicações de arquitectura; na outra, surpreendentemente, os espaços deixam de ser tema central, passando a ser pano de fundo em fotos que retratam um casal de modelos como se estivessem a habitar a obra no seu quotidiano. Mas não. Fazem parte de um requisito do próprio arquitecto, que condiciona profundamente o processo de publicação da sua obra.

A arquitectura e a imagem nunca se encontraram perante uma relação



Ben van Berkel, Casa Möbius, Antuérpia, 1993-1998

Arjen Oosterman, “Möbius House: images make the man”, in *Archis 4*, Roterdão, 1999



Ben van Berkel, Casa Möbius, dois modelos fotográficos habitando a casa

tão dialéctica como hoje. Além de fundamentar muita da arquitectura que se vai construindo, de assumir um papel preponderante no seio da *disciplina*, em suma, de estar no interior do processo criativo, a imagem também retrata a arquitectura a partir do seu *exterior*, condicionando a sua leitura, a sua relação com o mundo, com os *media*, relevando o papel da arquitectura na sociedade. A imagem produz arquitectura, a arquitectura produz imagens.

Hoje, a arquitectura e o *design* esbateram as suas fronteiras. Com a fotografia, a moda, a ciência, as tecnologias de informação. Tudo o participa activamente na estetização do quotidiano é cuidadosamente desenhado. A cultura da imagem entranhou-se em todas as esferas da criatividade do Homem, alterando a relação do homem com o mundo material que o enquadra, no caminho de uma relação de prazer, sensualidade, sedução.

No universo da concepção arquitectónica, a *imagem* tornou-se matéria para um investimento intelectual, seja numa postura meramente operativa, seja como temática fundadora do projecto de arquitectura. A *imagem* substitui ou assume o papel de agenda ideológica da arquitectura – para o bem e para o mal – tornando-se numa das bases fundamentais da nossa cultura arquitectónica. Esta base perceptiva e sensorial da prática arquitectónica dos anos 90 eleva a arquitectura para um estado de maioridade que a faz resistir ao filtro das imagens das publicações. Não pensemos que as imagens são perigosas ou redutoras. São o que são, o que sempre foram, por muito que se aproximem da realidade, ou que a reproduzam virtualmente. Mesmo que a Arquitectura se tenha transformado, por um lado, “em pura técnica, como se fosse um ramo da engenharia, por outro, em produção de imagem, como se fosse um ramo do marketing”, por detrás dessas imagens refinadamente técnicas, continuam, como sempre, a existir edifícios, palpáveis, objectos materiais que prevalecem como a realidade física, fruto do trabalho intelectual e artístico do arquitecto.

Sem ideais, mas repleta de ideias, a arquitectura, mais do que nunca, prova que o seu fundamento é construir edifícios – com todas as novas inerências latentes –, e que jamais se poderá fazer arquitectura num livro, num texto ou numa Prova Final.

As condições da disciplina mudaram, drasticamente, ou até, a arquitectura poderá nem sequer poder reclamar esse estatuto de disciplina – na definição convencional do termo. Ainda que se desenhe mediante o cruzamento de várias disciplinas, sobre os pontos nodais que concentram várias espécies do pensamento, a arquitectura será sempre

Zaha Hadid, “Another Beginning” in
The End of Architecture, Edição de
Peter Noever, Prestel,
Munique, 1993, pág. 27

arquitectura – desenhar para construir edifícios.

“Eu penso que estou optimista, que todos vós irão ter trabalho e construir belos edifícios e não vão ter que se sentar à mesa preocupados com o fim da arquitectura.”

Frank O. Gehry, “*Preface*”,
idem, pág. 13

Capítulo 5.

Cidades

O último ano de Projecto

A cidade Moderna

Le Corbusier, Ville Radieuse; Ville Savoye

A Carta de Atenas

Automóvel e elevador; a proposta da cidade Moderna e a ilha de Manhattan

Urbanismo racionalista

Brasília

O fim dos CIAM; Team X

Notícias da América, Kevin Lynch e Robert Venturi

Depois da cidade Moderna na Europa; *A Arquitectura da Cidade*

As cidades nos anos 90

Os projectos XL de Koolhaas; o Parc de La Villette de Tschumi

As correntes de força que movem os fragmentos das cidades

Capítulo 5.

Cidades

No último ano da cadeira de projecto desenha-se a cidade, o espaço urbano. Nos casos concretos propostos na cadeira de Projecto, Lousã e Miranda do Corvo eram as duas vilas que balizavam o território em discussão. Trataram-se questões tão díspares como o espaço entre os dois aglomerados, à escala do território, ou a reconversão dos tecidos urbanos existentes, à escala da rua ou da praça. O resultado foram desenhos que transfiguravam completamente a cidade ainda (in)existente, que alteravam duma vez só a natureza dos traçados existentes, em detrimento da sua revalorização. Eram desenhos de propostas incomportáveis para a morfologia urbana existente, com origem em descabidos e provincianos paralelismos. Será assim que se desenha cidade?

Na expectativa de perceber o papel do desenho urbano nas cidades dos nossos dias, este capítulo pretende explorar as dúvidas que ficaram do último exercício de projecto na Escola. Atravessaremos os vários estádios da cidade do século XX, no sentido de percebermos a metamorfose da relação entre o homem e a cidade, entre o arquitecto e as cidades.

No caso de ainda andar por aí, o que é o urbanismo?

Ano lectivo de 1996/97. Projecto IV.

A arquitectura saiu do interior do edifício ou do desenho duma fachada, para a rua, bairro, cidade, para mais tarde regressar ao desenho da fachada ou do pilar solto no interior da galeria comercial. O projecto de um objecto arquitectónico, como até aqui vinha sendo desenhado, estava agora integrado num plano de intervenção abrangente, que contemplava a escala do território, da cidade, da rua, do edifício de habitação.

Abordou-se a cidade numa escala abrangente, avaliando as suas relações com o território. Depois passaram a utilizar-se termos como frente urbana, banda, fronteira, mancha, topografia. Depois perfil, fachada, pilar, ferro, pedra, vidro. E pelo meio, a periferia de Los Angeles, a intervenção de Cerdá, a escala de Nova Iorque, a Ville Radieuse de Le Corbusier, as Olimpíadas de Barcelona, mas também Koolhaas, Herzog, Siza entre outros.

E o desenho lá se ia compondo. Porém, o percurso desde o “território até ao pilar” pareceu bastante apressado. E por vezes caricato, quando entre a escala do território e as metrópoles Miranda do Corvo ou Lousã surgiam na discussão pequenas vilas tão provincianas como Los Angeles ou Paris. Isto pode não significar mais que um debate aberto e sem restrições. Mas a diferença é impeditiva de qualquer relação entre situações urbanas tão díspares. Na verdade, levados a cabo os planos desenhados nesta cadeira de Projecto, Lousã e Miranda do Corvo, no mínimo, triplicariam a sua população actual. Como foi abordado anteriormente, a utopia deve, sem receio nem moderação – porque a utopia, por definição, não tem moderação –, constituir uma parte importante do exercício académico, sempre experimentalista. Contudo, a cidade ou o debate sobre as últimas tendências do crescimento urbano merecem mais que isto. Não estamos no tempo de, com utopias, inventar novos modelos de cidade. O contexto alterou-se, existem problemas novos, que nos obrigam a alterar os trâmites do debate sobre a cidade. E o vazio dos valores, ou a alegada falta deles, transmite a sensação de que não há cidade para discutir. Há-a, e mais do que nunca.

Hoje, o crescimento da cidade rege-se por valores distantes da esfera da arquitectura. Aquela cidade idílica, do bem estar do homem urbano, dos valores urbanos da modernidade, da carta de Atenas, da mancha, do centro, do sector, dos poderes públicos sobre a propriedade, a cidade que afinal nunca existiu na íntegra enquanto solução final, agora, mesmo no plano teórico deixou de fazer qualquer sentido. A prová-lo

está o aparecimento em massa das grandes periferias, regidos por poderes perversos, adversos do moralismo de tornar a cidade num espaço privilegiado para a vida urbana, cúmplices dos valores que comandam os mercados.

A descentralização de poderes obriga a uma descentralização do desenho da cidade. Já não existem planos de fundo que possam tornar a cidade num espaço íntegro ou unitário, ideal. E, a existirem, no limite, esses planos representam um somatório de fragmentos que se propõe a coser o tecido urbano, e não a refundá-lo no seu todo. É lógico que em cidades como a Lousã ainda é possível imaginar um desenho fundacional, global e abrangente, e aplicá-lo num exercício académico, que não se importa de ser utópico. Mas embora conscientes da impossibilidade de concretizá-lo no terreno, devíamos perceber que estávamos a acender o rasilho para o crescimento caótico duma, é certo que desordenada, mas sossegada vila. Isto não significa que o debate ou a luta por uma cidade melhor esteja perdida. Pelo contrário, a grande cidade do final do século XX estando, cada vez mais, repleta de problemas submete-nos à obrigação de a repensar. São problemas novos que aparecem a um ritmo muito mais acelerado que os problemas que vão sendo resolvidos, o que deveria estimular o debate.

Neste ano de projecto, mais que a substância, a forma do debate alheava o desenho da cidade das responsabilidades de consolidar uma realidade urbana. A qualidade gráfica do painel era um fim a atingir, que perigosamente se sobrepunha ao fundamento da proposta enquanto exercício de reflexão sobre a intervenção urbana nos dias que correm. As cidades dos nossos tempos são mundos de arquitecturas distintas, salpicos de matéria arquitectónica, que concorrem num espaço global e policêntrico, que compreende várias atmosferas, inúmeras vontades. Como tal, o debate também deve ser fragmentado, localizado, na tentativa de resolver problema a problema, acompanhando a divisão de poderes, de disciplinas, do trabalho. A cidade não se pode controlar com um só gesto, com um só desenho. Como tal, devemos tentar identificar as linhas orientadoras do crescimento urbano das nossas cidades, para, a partir delas, estabelecermos directrizes que, ainda que incapazes de responder ao vasto leque de questões, tornem o crescimento urbano mais previsível, capaz de nos alertar para os problemas vindouros, e de vislumbrarmos uma solução para os crónicos.

A cidade já não é o espaço colectivo, mas um espaço da coexistência das individualidades. E, pelo que temos assistido nos últimos tempos, a arquitectura na cidade vem assumindo um papel cada vez mais

descomprometido com o tecido urbano.

Ao lermos as últimas reflexões sobre a cidade contemporânea, apreendemos na contundência dos argumentos uma espécie de sentimento de que tudo está perdido. Tudo estaria perdido se nada tivesse mudado desde os últimos grandes planos ou teorias sobre a cidade. Tudo estaria perdido se a realidade fosse estanque.

Ainda que na cultura arquitectónica se verifique um cenário fragmentado de hiperdiversidade de opções, posturas, e opiniões, a cidade contemporânea reúne consensualmente – com nostalgia, aceitação ou entusiasmo – a ideia de que o desempenho do arquitecto vai perdendo a sua preponderância como fundador do traçado regulador das cidades. Assim, percorreremos o caminho que nos trouxe até esta *cidade genérica*, incaracterística – que cada vez menos necessita do seu passado para evocar a sua identidade, para se tornar única –, passando pelas etapas mais relevantes da relação do homem e da arquitectura com o espaço urbano ao longo do século XX.

“As culturas urbanas retêm-nos na memória residual sentimentos de tolerância e liberdade. A vasta diversidade de etnias e as suas necessidades de câmbios económicos e culturais criam imprevisíveis espaços de liberdade e tolerância: nos mercados, nas cozinhas dos restaurantes, nas imediações dos monumentos, numa parada de acontecimentos que torna os sítios e a paisagem urbana como identidades colectivas.”

“A maioria dos cidadãos de um país possui hábitos uniformes de viver e de morar; não se compreende, portanto, porque é que os nossos edifícios não se devam sujeitar a uma unificação semelhante (...)”
Setenta anos e o Oceano Atlântico separam estas duas afirmações. O Atlântico perdeu a sua importância na discrepância que separa a constatação de Sharon Zukin do pensamento de Gropius. Mas o tempo provou que estamos nos antípodas da *universalidade* da cidade Moderna.

À arquitectura do Movimento Moderno está inerente uma visão urbana, dum cidade racional, funcional, niveladora dum espécie de personalidade colectiva do homem Moderno. Arquitectura Moderna e Cidade Moderna são duas *entidades* indissociáveis. Arquitectura Moderna é cidade, Cidade Moderna é Arquitectura.

Congregando as preocupações individuais dos mestres do Moderno pelas questões urbanas, os CIAM (Congresso internacional de Arquitectura Moderna) consumaram uma vontade colectiva de

A Cidade Moderna

Sharon Zukin, in “*The Cultures of Cities*”, Blackwell Publishers, Nova Iorque, 1995, pág. 294

Walter Gropius, citado por Leonardo Benevolo, in “*História da Arquitectura Moderna*”, São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª. Ed., 1989, pág. 496

aproximação do Movimento Moderno aos problemas das cidades.

Todo o pensamento racionalista, fascinado pela máquina, que governava a revolução estética da arquitectura Moderna foi transposto para a cidade. Quando a doutrina do Moderno ambiciona uma ruptura com a história, inventando novas tipologias que ignoram hábitos que o Homem consolidou na sua apropriação dos espaços, criando novas formas espaciais libertas das imagens familiares que o Homem apreendeu no tempo, o Movimento Moderno propõe-se a transfigurar para sempre a relação entre o Homem e a arquitectura, entre a arquitectura e a cidade, entre o Homem e a cidade. E entre a utopia latente nos pergaminhos da proposta para a cidade Moderna está uma *ingénua* vontade de tornar a cidade um espaço nobre, *moderno*, expressão colectiva da era da técnica e da máquina.

Mas quando este discurso vanguardista do Moderno tenta traduzir-se na transformação, diga-se bem intencionada das cidades, a ambição acentua-se, e a frustração consuma-se.

Sem as condições ideais – à boa maneira científica – que tornassem possível a aplicação das ideias da cidade Moderna durante os anos 30, em que uma pesada crise política e económica se viria a transformar em guerra, e posteriormente, numa Europa ainda não refeita das consequências de 1939–1944, a proposta da cidade Moderna viria a servir de base à reconstrução fragmentada e pragmática da cidade europeia. “Os princípios da Carta de Atenas são especialmente úteis para desenvolver o modelo neocapitalista da cidade (...) Em definitivo, permitem que a produção da cidade entre dentro dos objectivos e métodos da empresa capitalista.” Deste modo, a falta de exemplos de uma construção integral da cidade moderna é evidente, ao que recorreremos aos factos mais relevantes ocorridos durante a realização dos CIAM para percebermos as intenções do urbanismo racionalista. Segundo Kenneth Frampton “entre a declaração de Sarraz de 1928 e a última conferência CIAM celebrada em Dubrovnik em 1956 os CIAM passaram por três etapas de desenvolvimento.”

A primeira fase, a mais doutrinária, foi liderada pelos socialistas alemães, num clima de crença ideológica no pensamento racionalista. Le Corbusier protagonizou a segunda fase, o período áureo dos CIAM, anos 30, estabeleceu os pontos constituintes da *cidade funcional*, redigiu a Carta de Atenas, projectou a Ville Radieuse em 1930, publicada em 1935. *Trabalho, habitação, lazer* eram as manchas da cidade, criteriosamente divididas pela *circulação*. Estes quatro pontos traduziam o clima de optimismo ideológico da revolução Moderna, que

Josep Maria Montaner, in “*Después del Movimiento Moderno*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pág. 28

Kenneth Frampton, in “*Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994, pág. 274

impunha uma metodologia científica que servia de pano de fundo para a discussão da problemática urbana, tornando possível uma análise comparativa de todas as cidades modernas.

Em 1930 Le Corbusier afirma: “De agora em diante já não falarei mais da revolução arquitectónica, que está consumada; o urbanismo torna-se a preocupação dominante.” E fá-lo, na Ville Radieuse, desenhada no início dos anos 30, com a Ville Savoye em plena construção. Esta obra terá sido aquela que fez Le Corbusier sentir a *revolução arquitectónica já consumada*. Para ele, Savoye estaria para a arquitectura como Radieuse estaria para a cidade. Ambas ambicionam, além do corte definitivo com o pensamento dominante que as precede – na arquitectura e na cidade –, representar a fórmula única, última e definitiva de fazer arquitectura e cidade. Contextualizando-as, o passado da Ville Radieuse é a cidade histórica que a (des)contextualiza, que a torna utópica; o passado da Ville Savoye é uma tradição Beaux Art que deixa de fazer sentido quando o homem, através das suas descobertas científicas e tecnológicas desenvolve outra visão do mundo. Mas a cidade histórica jamais deixará de fazer sentido, jamais será legítima a indiferença perante aquilo que representa o passado construído do homem. Pelo contrário, a Ville Savoye dificilmente deixará de fazer sentido.

A Carta de Atenas, publicada anonimamente em 1943, contempla os maiores gestos de rotura com o passado, porque simplesmente este está ausente. À constatação do facto de as “cidades apresentarem-se (...) como a imagem da desordem”, não está implicada nenhuma atitude que reconheça nos traçados existentes o ponto de partida para um rejuvenescimento dos espaços urbanos. O que interessava, de facto, no programa para a Cidade Moderna era “coligar em fecunda harmonia os recursos naturais do homem, a topografia do conjunto, os dados económicos, as necessidades sociológicas e os valores espirituais.” A História que retrata a permanência do homem no espaço urbano era eclipsada pela pretensão de fundar um novo tecido urbano. Não é a habitação “que se deve adaptar a um dado desenho urbano, mas é preciso extrair dela o desenho de toda a cidade (...)”. Deste modo, ao traçado sinuoso da cidade medieval, opunha-se o grande eixo viário, que preside à identidade do desenho racional do grande plano urbano, fascinado com o aparecimento triunfante do automóvel – que se sobrepôs à rua na sua condição de fundador do tecido urbano. Agora, a rua jamais significava a artéria para a comunicação entre os homens. À relação intrínseca entre fachada e rua, opunha-se a separação por hectares de natureza, na sua presença tornada intocável pelos pilotis que levantam os volumes de betão do solo, “um mar encrespado de verdura. (...) É uma mescla íntima de natureza e geometria (...). É a penetração da natureza no nosso gesto heróico e geométrico.”

Le Corbusier, “*Oeuvre Complète, 1929-1934*”, citado por Leonardo Benevolo, *idem.*, pág. 500

IV CIAM, 1933, *Carta de Atenas*, citado por Leonardo Benevolo, *idem.*, pág. 513

Leonardo Benevolo, *idem.* pág. 513

Ibidem., pág. 500

Le Corbusier, “*El Espíritu Nuevo en Arquitectura; En Defensa de la Arquitectura*”, Librería Yerba, Múrcia, 1993, pág. 64

A cidade moderna negou os conceitos de densidade, aglomeração e concentração. O automóvel não cabia na rua medieval.

Nem na Quinta Avenida, em Manhattan, quando Harvey Corbett apanha o susto da congestão automóvel. Compara Manhattan a Veneza, onde “os canais não serão preenchidos por água, mas antes deixarão fluir livremente o tráfego automóvel”. Na tentativa de travar a *Cultura da Congestão*, as ruas onde o homem passeava pela cidade sobem ao primeiro piso, dado que “(...) todo o solo da cidade (...) ia gradualmente rendendo-se exclusivamente ao tráfego automóvel”, que, apertado nas ruas de Manhattan começa a corroer os pisos térreos dos arranha-céus. Tarde demais. Começam aqui as diferenças entre duas maneiras antagónicas de pensar a cidade.

Em 1811, Simon de Witt, Gouverneur Morris e John Rutherford desenham sobre o terreno virgem da ilha de Manhattan, uma grelha que propõe 12 avenidas atravessadas por 155 ruas. São 2028 peças num desenho que pretende facilitar “a compra, a venda, e o crescimento do mercado fundiário”, plantadas num tapete indiferente aos inconvenientes topográficos, sem qualquer critério de zonificação ou hierarquia que estabeleça diferenças programáticas. Estávamos longe do fenómeno do automóvel como problemática preponderante do desenvolvimento das cidades.

Em 1930, Le Corbusier e Pierre Jeanneret desenham a Ville Radieuse. Um plano abstracto, sem destino específico, universalista, a aplicar numa cidade qualquer que ainda não existe. Em bandas paralelas, sucedem-se três manchas: a indústria, os blocos de escritórios, e no meio a habitação colectiva. Entre a habitação e as zonas de trabalho, extensas áreas verdes trazem a natureza à cidade. Entre os blocos – os arranha-céus cartesianos – estão quatrocentos metros de zona verde, o equivalente à distancia que percorre oito blocos em Manhattan. O alerta para o automóvel era a causa maior do desenho das vias de circulação, em detrimento da rua como elemento fundador da malha urbana.

O elevador condicionará a arquitectura em Nova Iorque. O automóvel, problema já insolúvel em Manhattan, condiciona a malha da Ville Radieuse.

O elevador circulando na vertical, provocando a repetição exaustiva de pisos na procura da rentabilidade máxima na área mínima, leva à *Cultura da Congestão*, à densidade incomensurável da cidade.

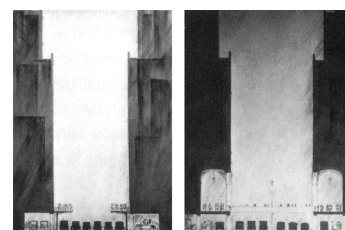
O automóvel, circulando na horizontal, dita a escala do novo conceito de rua: jamais a rua da cidade do Moderno será feita à escala do homem; é substituída pelo grande eixo viário que se afasta dos blocos de habitação ou escritórios. Na Ville Radieuse, o automóvel e a natureza levam à dispersão racional dos elementos urbanos. As vias de circulação são as linhas que cosem essa zonificação mecanicista da cidade funcional.

Em Nova Iorque e na Ville Radieuse a História construída do desenvolvimento da humanidade, a cidade histórica, não existe. Em Nova Iorque essa ausência está inerente à virgindade do terreno. Na Ville Radieuse, é um tema inconveniente, inquietante. Por isso Le Corbusier viu Manhattan como a grande oportunidade perdida para plantar a Ville Radieuse.

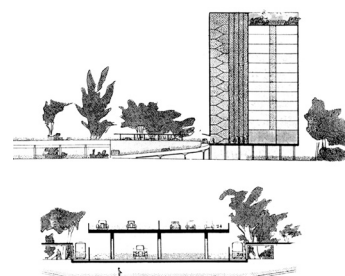
Em Nova Iorque, a rua retoma as suas características perenes na relação com a fachada do edifício. Não é pensada como via de comunicação automóvel – afinal

Harvey Corbett, citado por Rem Koolhaas in *Delirious New York*, 010 Publishers, Roterdão, 1978. pág. 123

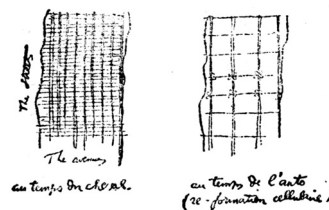
Rem Koolhaas, in *idem.*, pág. 120



Harvey Corbett, *Proposals for Relieving Traffic Congestion in New York by Separating Pedestrians and Vehicular Traffic*, perfis de uma avenida, 1923



Le Corbusier, *Circulação automóvel na Ville radieuse*, 1930



Le Corbusier, “A idade do cavalo vs. A idade do automóvel”, 1935

ainda estávamos no início do século XIX – mas sim como espaço sobrando numa densa malha urbana, onde o homem pode deambular sem destino, “contemplando a extrema modernidade da exuberância dos arranha-céus.” O homem na terra, e o elevador que o leva a arrANHAR o céu.

Na Ville Radieuse, os edifícios de habitação levantam-se do solo, e, suspensos em pilotis, levitam para tornar a natureza intocável, ininterrupta. Os extensos tapetes de relva arborizados da Ville Radieuse congregam natureza e progresso, para o homem moderno respirar ar puro ao passear o cão nas horas de ócio. “O quê? Não consegues ver onde estão os edifícios? Olha o céu pelo meio da beleza dos ramos das árvores e verás espaçadas torres de vidro que se erguem mais alto que qualquer pináculo na Terra.”

Manhattan é rua, arquitectura, monumentalidade, densidade, verticalidade, congestão, cidade. Ville Radieuse é relva, algum asfalto, dispersão (racional), regra, máquina, natureza, horizonte, arranha-céus, utopia.

Manhattan tenta transformar qualidade em quantidade, pela diversidade, sem agenda ideológica a cumprir. Ville Radieuse tenta transformar quantidade em qualidade, mediante a repetição de gestos compilados numa gramática ideológica. Podemos viajar para Manhattan, mas estamos impossibilitados de passear pelos campos verdes da Ville Radieuse.

Envolta no racionalismo cartesiano, a cidade moderna era um todo fraccionado, “desmontável” em partes monofuncionais. A cidade era como o *layout* de uma linha de produção, sustentada por um zoning que negava a complexidade urbana em prol duma organização regrada. O homem da cidade moderna habitava a máquina, essa entidade anti-monumental, que reduzia o Homem à mera figura robótica de um *ser* que comanda a sua própria máquina numa relação quase bilateral. Todo este entusiasmo pelo funcionalismo aliado à máquina deixa-nos perceber a proposta da cidade Moderna não contemplou o comércio, a relação entre a fachada e a rua, os locais de troca, onde se consuma a aglomeração e o contacto entre as pessoas, como factores ancestrais, fundadores do tecido urbano.

“O *mítico homem moderno*, que apenas existiu na mente dos arquitectos modernos, e que coincide cada vez menos com a identidade dos cidadãos em carne e osso”, vivia numa cidade repleta de natureza, dos privilégios do campo, tidos como estímulos à qualidade de vida urbana, numa coexistência idílica de progresso e conforto.

Por tudo isto, o projecto da cidade moderna revelou-se incomportável para a cidade europeia, repleta de memórias, do património que fixa a sua história – esse tema tão inquietante para o urbanismo racionalista, como ficou demonstrado no Plano Voisin para Paris, desenhado por Le Corbusier em 1925.

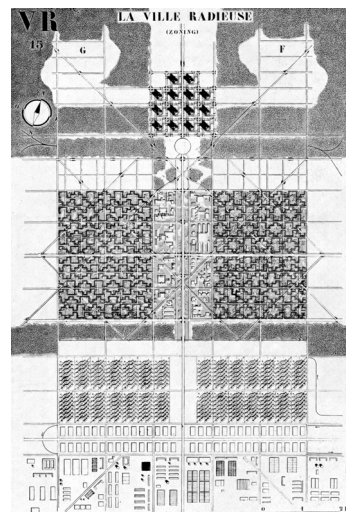
Nos parágrafos que compõem a conclusão da Carta de Atenas podemos

Ibidem., pág. 119



Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930

Le Corbusier, citado por Rem Koolhaas, in *idem*, pág. 255



Le Corbusier, Ville Radieuse, Estudo do zoning, 1931

Paolo Portoghesi, in *Depois da Arquitectura Moderna*, Edições 70, Lisboa, 1982, pág. 46



Le Corbusier, Plano Voisin, Paris, 1925

ler que “...é indispensável utilizar os recursos da técnica moderna que, com o concurso dos seus especialistas, sustentará a arte de construir com todas as garantias da ciência e a enriquecerá com as invenções e os recursos da época...” Ciência e técnica estão tão presentes quanto a História está ausente.

Toda esta racionalidade friamente científica, niveladora, codificável, redutora da identidade urbana como espelho construído da evolução da Humanidade, foi contrariada pelo aparecimento de jovens arquitectos, liberais, naquela que Frampton denomina a terceira fase dos CIAM, que compreende os últimos quatro encontros, em plena década dos 50.

Curiosamente, é nesta altura que é projectada aquela que se tornou na única materialização *integral* do urbanismo racionalista – Brasília, inaugurada em 1960. Desenhada por Lúcio Costa, Brasília *cumpriu* a Carta de Atenas numa época em que os valores do urbanismo Moderno estavam em pleno descrédito. É uma cidade estratificada, dividida por zonas monofuncionais de acordo com uma ilusória estrutura de classes, num país onde a desigualdades sociais estão nos antípodas do pensamento igualitário e comunista do racionalismo europeu. Contudo, no seio dos defensores da proposta para Cidade Moderna o resultado formal é acolhido com sucesso. “É magistral o modo como a imagem inicial toma a forma arquitectónica em cada uma das suas partes singulares (...). Brasília (...) conserva o aspecto elementar imediatamente legível, que permite perceber, de qualquer ponto do vasto conjunto, a energia e o carácter do esquema geral.”

Contra a velha guarda do Moderno, afirmavam que a cidade devia corresponder à identidade do cidadão, do qual deve perceber, aceitar e satisfazer as pretensões, no encontro de “uma relação precisa entre a forma física e as necessidades socio-psicológica da sociedade”. Este grupo, que se viria a intitular Team X, liderado por Alison e Peter Smithson percebeu que a Ville Radieuse ultrapassava os limites da utopia, e que a cidade jamais poderia ser pensada de forma tão esquemática, ou mecânica, e que “a problemática das relações humanas não podia ser capturada na rede das *quatro funções*”. O ponto de partida para pensar a cidade – em vez da habitação desenvolvida pelos mestres do Movimento Moderno –, deveria ser a complexidade da realidade urbana, na qual a História tem o papel revelador da metamorfose contínua da cidade. Propunham uma abordagem igualmente científica, mas no sentido de encarar a cidade de forma experimental, tratando caso a caso.

Os CIAM reduziram-se às reuniões do Team X. O projecto da cidade Moderna estava desmantelado, adivinhava-se Venturi.

IV CIAM, 1933, *Carta de Atenas*, citado por Leonardo Benevolo, *idem*, pág. 513

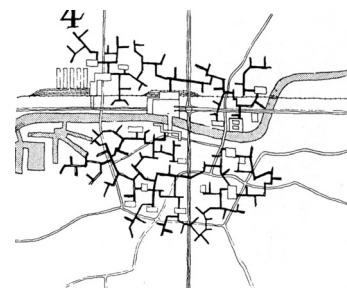


Lúcio Costa, Brasília, o cruzamento dos dois eixos viários principais, 1957-1960

Leonardo Benevolo, *idem*, pág. 718

Josep Maria Montaner, *idem*, pág. 30

Team X, “*Manifesto de Doorn*”, in *Textos de arquitectura da Modernidad*, Edição de Pere Hereu, Josep Maria Montaner, Jordi Oliveras, Nerea, Madrid, 1994, pág. 291



Allison e Peter Smithson, cluster, mecanismo de abordagem particularizada caso a caso, 1952

Em 1960 Kevin Lynch publica *A Imagem da Cidade*, contemplando um estudo sobre as características genéricas que dão identidade às cidades americanas. E como a herança da história não é muito pesada, Lynch facilmente encontra cinco *tipos* de situações urbanas que se tornam nas invariantes para uma análise da forma e da morfologia da cidade. Vias de circulação, limites, bairros, cruzamentos, e pontos marcantes. São cinco pontos de partida para uma reflexão mais analítica que crítica, no sentido de estabelecer uma espécie de vocabulário orientador para agir, passiva ou activamente, na paisagem urbana.

“A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizada no passado que esta imagem [do meio urbano] tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo.” É neste sentido, da relação recíproca entre homem e cidade que Lynch elabora as invariantes da consciência colectiva que vão construindo e tornando mais legíveis as imagens que retratam a forma urbana, intrincadamente presentes na acção emocional do cidadão.

Se Lynch opta por uma análise de elementos constitutivos da paisagem urbana que estão inerentes ao desenho da cidade, portanto, ao urbanismo e à arquitectura, Robert Venturi, em 1972, quando escreve “*Learning from Las Vegas*”, rompe a membrana desse frágil território e apresenta-se como um apreciador incondicional daquilo que pousa à superfície ou no exterior desses elementos. Publicidade, signos da comunicabilidade das actividades comerciais, em suma, tudo aquilo que é cidade e não é arquitectura. Ou seja, para Venturi, “o rótulo é mais importante que a arquitectura”.

Learning from Las Vegas literalmente ridiculariza o pensamento racionalista. O lema prevalece: a comunicabilidade dos signos. É incómodo *comparar* arquitectura com cidade, mas a diferença entre os seus dois textos – *Complexidades e Contradições em Arquitectura*, publicado em 1966, e *Learning from Las Vegas*, seis anos depois – a isso nos induz: enquanto no primeiro Venturi propõe um regresso à História para tornar a arquitectura comunicativa, no segundo, explora os signos do quotidiano para tornar a paisagem urbana persuasiva. Em Venturi, a arquitectura está para a sua história, como a cidade está para o comércio. Ou seja, “Os signos gráficos no espaço tornaram-se a arquitectura desta paisagem.”

E *agora*, que a Europa do pós-guerra até estava sensibilizada com o património histórico das cidades, Venturi ironiza com aqueles que se preocupam com a Praça da cidade antiga, um símbolo da história, para começar a desbravar qualidades urbanas nas auto-estradas.

**Notícias da América,
imagens de Boston,
Jersey City , Los Angeles
e Las Vegas**

Kevin Lynch, in
“*A Imagem da Cidade*”, Edições 70,
1976, Lisboa, pág. 14

Robert Venturi e Denise Scott Brown,
“*A Significance for A&P Parking Lots
or Learning from Las Vegas*”, in
“*Theorizing a New Agenda for
Architecture – An Anthology of
Architectural Theory, 1965-1995*”,
Edição de Kate Nesbitt, Princeton
Architectural Press,
1996, Nova Iorque, pág. 314



Venturi, Rauch & Scott Brown, *City Edges Planning Study*, Fotomontagem de uma entrada de Filadélfia, 1973

Ibidem.

Frampton insurge-se afirmando que “Esta retórica (...) é ideologia na sua forma mais pura. Esta atitude ambivalente com que Venturi e Scott Brown exploram esta ideologia, como uma maneira de tolerarmos o *kitsch* implacável de Las Vegas, (...) é testemunha da intenção *esteticizante* das suas teses.” No fundo, a partir de Las Vegas, Venturi não propõe nada de novo a não ser uma nova maneira de olhar as cidades. *Learning from Las Vegas*, não propõe, apenas constata factos que se dão no *terreno*, numa atitude puramente narrativa duma cidade sem arquitectos. Ele está no seu contexto e quer meter-se numa discussão que não é a dele, quando compara a *piazza* italiana com a auto estrada 66.

É isto que torna Venturi num personagem altamente intrigante e contraditório. Se por um lado as suas ideias podem soar como irónicas brincadeiras de *gosto tipicamente americano*, o seu contributo para a cultura arquitectónica contemporânea é absolutamente inabalável. Se páginas atrás comparámos Manhattan com a Ville Radieuse isto deveu-se ao facto de uma ser a realidade americana e a outra ser a abstracção da proposta para a cidade Moderna na Europa, que nunca chegou a ser verdadeiramente implementada, apenas em fragmentos da reconstrução da cidade do pós-guerra.

De outro modo, a cidade americana prevalece privada de qualquer espécie de comparação directa com a cidade europeia, no que respeita ao estabelecimento de directrizes para actuar no terreno ou apenas ao olhar que os arquitectos possam sobre elas fazer. São realidades distintas nas suas origens e percursos, com resultados distintos.

Aldo Rossi, com *A arquitectura da cidade* (publicado em 1966), entende a cidade como a maior criação do homem, onde são fixados todos os episódios que marcam a sua história. Para ele, a cidade é a maior entidade cultural do homem, e, como tal, não pode negar o papel de revelador da sua história. Deste modo, a arquitectura e a cidade, indissociáveis na sua essência, no tempo e no espaço, ultrapassam a vertente empírica das formas para se tornarem elementos perturbadores ou constitutivos da memória colectiva. Rossi via na arquitectura do Movimento Moderno uma relação difícil com a História, que, para ele, tem a sua versão construída na cidade. Por isso, defendeu o regresso, neste caso, o ingresso da Arquitectura Moderna no *eixo* da História, *temperando* a herança da tradição moderna com a memória colectiva latente na arquitectura das cidades.

Ao estabelecer duas plataformas distintas que vigoram na cidade,

Kenneth Frampton, *idem.*, pág. 294



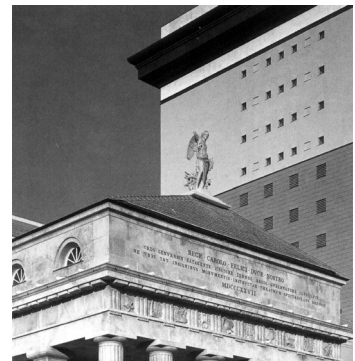
Los Angeles, posto de venda de cachorros, 1938

A Arquitectura da Cidade

pública e privada – a primeira suporta o erguer pontual das grandes obras saídas do esforço colectivo da urbe, no fundo, a recuperação da monumentalidade no espaço urbano; a segunda suporta toda a construção repetitiva fundadora do tecido urbano, a outra razão de ser da cidade, a permanência do cidadão, a habitação colectiva – Rossi estabelece uma oposição pertinente ao urbanismo racionalista do Moderno: o urbanismo moderno negava a monumentalidade a favor do anonimato do homem numa sociedade sem classes. À cidade estratificada por zonas monofuncionais Rossi qualifica-a de *vítima do funcionalismo ingénuo*, apologista duma realidade estanque que não contempla o tempo e as necessidades do homem como causas do desenvolvimento urbano. “Se se pode admitir classificar os edifícios e as cidades segundo as suas funções, (...) é inconcebível reduzir a estrutura dos factos urbanos a um problema de organização de algumas funções mais ou menos importantes.” Então, a função deve ser encarada como um mero instrumento indicativo da forma e do tipo do edifício, mas não da estrutura urbana da cidade como memória colectiva construída no tempo e no espaço. E à medida que a forma vai seguindo a função, numa relação empírica entre arquitectura e programa, vai perdendo a noção do tempo, da imprevisibilidade da metamorfose da cidade. Ao funcionalismo ingénuo, contrapõe, reclamando a recuperação na monumentalidade na cidade, para a qual é necessária uma leitura diametralmente oposta à da cidade racionalista. Só a partir dessa monumentalidade o homem se revê na sua verdadeira dimensão cultural, capaz de entender a sua História como o seu mais fiel retrato, de um ser complexo, ambíguo e inteligente.

De facto, independentemente da distância que separa teoria e prática, nem Lynch, nem Venturi, nem Aldo Rossi ilustram as suas ideias com desenhos, propostas demonstrativas das suas convicções. Porquê? Porque – independentemente da seriedade, ironia ou sensibilidade patentes nos seus textos –, o que propõem são atitudes, mais que um código formal, não lhes sendo possível transpor para o papel, da forma empírica que a proposta para a cidade Moderna o foi, ideias tão plenas de simbolismo, de realismo, de acasos, do correr do tempo. De formas diferentes e por razões distintas, todos demonstram ter a noção de que a cidade jamais poderá ser pensada de forma linear, quantificada ou empírica. Passados trinta anos, esta ideia de impotência perante o *animal* que é a cidade prevalece, ainda que numa realidade completamente nova.

Aldo Rossi, “*La Arquitectura de la ciudad*” in *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Edição de Pere Hereu, Josep Maria Montaner, Jordi Oliveras, Editorial Nerea, 1994, Madrid, pág. 388



Aldo Rossi, Teatro Carlo Felice, Génova, 1987-1990

Sobre o estado, a identidade e a periferia das nossas cidades, têm sido aplicadas as mais diversas metáforas, na tentativa de ilustrar os gestos abstractos da metamorfose urbana, longe do controle da mão do homem, longe da apreensão dos nossos sentidos quando deambulamos pela rua. Essa ilustração é sintoma da falta de controle que o Urbanismo – como disciplina reguladora do desenvolvimento da cidade – exerce sobre o tecido urbano. Ou seja, trata-se da utilização, *à posteriori*, de imagens pertencentes a realidades paralelas para identificar aquilo que o homem, o urbanista, não consegue controlar com os seus instrumentos disciplinares. É uma metáfora utilizada em condições de observação externa de um fenómeno, e não como instrumento operativo, de análise do desenvolvimento do tecido urbano. É um recurso ao exterior quando o Urbanismo esgotou o seu vocabulário de intervenção e análise da cidade.

E, esgotado o vocabulário determinista e empírico com que se falava da cidade Moderna, caducada que está a visão progressista e evolutiva da proposta de Rossi, consumada que está a comunicabilidade da imagem capitalista como relação entre os homens e a cidade, resta-nos agora, sem nostalgias nem sede de vanguardismos, olhar a cidade como um fluxo continuo de forças instáveis e conflituosas, sobre o qual jamais será possível operar com base numa ideologia formal, ou histórica, assente na continuidade do tempo e do espaço.

À submersão das delimitações territoriais, funcionais, ou sociais das facções do espaço urbano corresponde uma noção *metabolista* das cidades assente nos conceitos de fluxo, indeterminação, flexibilidade...

Ao essencial, segue-se o eventual.

“Os urbanistas são como jogadores de xadrez que perdem os jogos contra os computadores”

Os textos de Rem Koolhaas sobre a condição urbana do final do século, revelam uma entusiasmada aceitação do caos como estado irreversível das nossas cidades. Caos, não no sentido (anti) funcionalista do termo, mas como condição que se alastra pelos poderes, pelas acções, pelo pensamento – ou ausência dele –, vigente nas sociedades, consequentemente nas cidades. O poder omnipresente da proposta da cidade moderna transformou-se numa extremada impotência.

A fragmentação das esferas de poder, agora dispersa por infinitos centros de decisão que agem numa complexa relação de forças, além de ter consequências óbvias no funcionamento dos mais variados sectores da sociedade, implica uma nova forma de encarar as cidades.

Rem Koolhaas,
in “S, M, L, XL”, 010 Publishers,
Roterdão, 1995, pág. 961

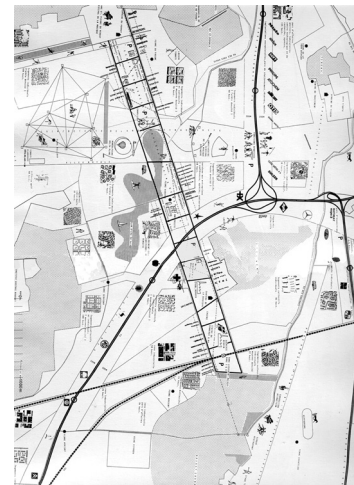
Deste modo, impera uma vontade, ultimamente transformada em necessidade emergente, de redefinir, ou até inventar novos conceitos de cidade, de intervenção urbana, de urbanismo.

Dos novos conceitos de cidade, resultam a rejeição de dualidades modernas como centro/periferia ou novo/antigo, bem como a resignação perante o falhanço da *utopia* da ordem, gorada a onnipotência do urbanismo como disciplina reguladora do traçado urbano. “Se a cidade se constitui historicamente como concentração geográfica de mais-valias, a metrópole é a infra-estrutura física dos modos de integração económica baseados na circulação de mais-valias mais que na sua localização, em que o paradigma metropolitano supera a oposição cidade/território e se estrutura mais na oposição desenvolvimento/subdesenvolvimento”. Assim se consuma o desaparecimento territorial do centro como entidade reveladora duma identidade urbana construída no tempo. Como tudo, o centro diluiu-se em vários centros, e agora, aqui e ali novas centralidades surgem, atraindo novos programas, repugnando determinados acontecimentos. Contudo, nos argumentos da *cidade genérica* – transparecendo a *irreversibilidade* da descaracterização crescente das cidades, da condição errante da paisagem urbana –, está patente uma espécie de renição antecipada aos poderes ocultos e dispersos que formam e transformam a cidade. Perante este cenário “jamais devemos procurar o rígido compromisso entre forma e função, devemos simplesmente planear novas massas que estejam disponíveis para absorver qualquer programa gerado pela nossa cultura [urbana].” A flexibilidade da intervenção urbana tornou-se na mais sensata fuga à instabilidade – sem o requisito da ordem – dos programas que definem as actividades metropolitanas.

Neste sentido, Rem Koolhaas demonstra na sua série de projectos *XL* – Parc de la Villette, Paris, Nova Cidade de Melun-Sénart, arredores de Paris e Congrexpo, Lille, cujo conteúdo programático se confunde com o desenho de uma cidade, ou o é verdadeiramente como no segundo caso – que a sua estratégia nega qualquer reclamação de um estabelecimento último das regras de ocupação do espaço urbano. Aproxima-se mais da sugestão formal baseada num “método que combina a especificidade arquitectónica com a indeterminação programática”, do que da procura de uma resposta definitiva aos problemas levantados pelo programa. Deste modo, na sua proposta para o Parc de la Villette impera uma maleabilidade programática que se revê num conceito formal, que por sua vez, prevê a metamorfose constante da relação entre o homem e o espaço urbano da cidade contemporânea.

Não se desenham formas, estabelecem-se estratégias de formalização, elásticas,

David Harvey, “*Cities, Surpluses and the Urban Origins of Capitalism*”, citado por Alejandro Zaera “OMA 1986-1981, Notas para un Levantamiento Topográfico” in *El Croquis* 53, 1992, Madrid



Rem Koolhaas, Projecto para a Nova Cidade de Melun-Sénart, 1987

Rem Koolhaas, “*Beyond Delirious*” in *Theorizing a New Agenda for Architecture – Na Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*”, Ed. De Kate Nesbitt, Princeton Architectural Press, 1996, Nova Iorque, pág. 334

Rem Koolhaas, in “*S, M, L, XL*”, O10 Publishers, Rotterdam, 1995, pág. 921

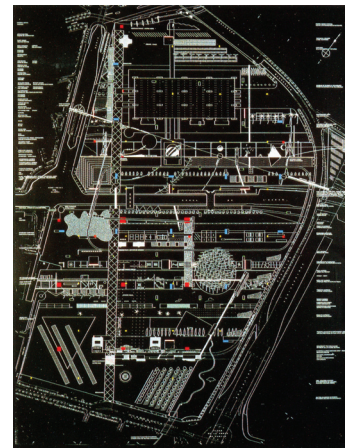
permissivas, libertadoras das forças multidireccionais, incontroláveis da metrópole. Do Downtown Athletic Club de Nova Iorque, Koolhaas colhe a lição da panóplia de funções desconexas e independentes – que não implica a fragmentação do todo –, que coabitam numa só relação com a cidade – a *casca do arranha-céus* –, “na simplicidade do divórcio entre aparência e *performance*”.

Hoje, la Villette está construído sob a *forma* duma unidade fragmentada, com pontos de contacto com a visão de Koolhaas, que consistem essencialmente no estabelecimento de um sistema *aberto*, sem um princípio (programa) nem um fim (forma) que balize os impulsos do desenho ou das *operações* de que resultam esse mesmo desenho. Contudo, Bernard Tschumi – como Peter Eisenman –, está mais próximo duma vocação filosófica da concepção arquitectónica – interessada na fundação de um método autónomo, encerrado em si, baseado na abstracção das operações matemáticas aplicadas ao estabelecimento de uma regra latente, não assumida – que do pragmatismo que Koolhaas patenteia no seu fascínio pela realidade da *superfície* da cultura urbana.

Os instrumentos conceptuais que fundaram as duas propostas evidenciam essa distância. Koolhaas busca em elementos concretos, quase palpáveis, como os dados do programa (o número de quiosques estabelece uma das malhas estruturais do desenho), ou o Downtown Athletic Club, o argumento base para a formalização do projecto. Tschumi sobrepõe três estruturas independentes: uma de pontos (*folies*), uma de linhas, outra de planos, num *tudo* fragmentado em que “a sobreposição de três estruturas coerentes nunca pode resultar numa megaestrutura coerente, mas sim em algo indefinido que é o oposto da totalidade” Tschumi e Koolhaas, por caminhos diferentes, ambos se aproximam duma *architecture in between* que Eisenman – também concorrente em la Villette – propunha como forma de se libertar da *convenção* Moderna, da retórica da função.

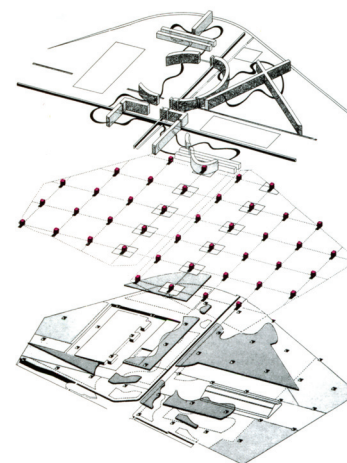
Deste modo, para Koolhaas ou Tschumi, desenhar cidade é a mesma coisa que construir sem destino, sem função definida, sem o programa constituir a âncora do desenho, mas paradoxalmente se tornar na temática da intervenção. As teorias que preenchem o pensamento sobre a cidade abandonaram o legado do funcionalismo para se abrirem a estratégias de fluidez e tolerância, naquilo que significa hoje um pragmatismo assente na incerteza, assente na convicção de que o poder de transformação do espaço urbano não está na mão do arquitecto. Deste modo, os arquitectos ou os que passam tempo a pensar nas cidades, olham o espaço urbano como um incessante jogo de fluxos de poderes, pessoas e automóveis e jamais como um espaço estático onde se possa construir a história de uma forma linear e contínua. A cidade é cada vez menos cidade, cada vez mais uma aglomeração contínua de fluxos, uma metrópole, megalópole, onde o urbanismo se converte numa prática fragmentada de arquitecturas, e onde a arquitectura hipoteca cada vez mais a sua autonomia, tornando-se no instrumento de outras disciplinas.

ibidem., pág. 937



Rem Koolhaas, Parc de la Villette, planta, 1982

Bernard Tschumi, “Parc de la Villette, Paris”, in *AD Deconstruction in Architecture*, Academy Editions, 1992, Londres



Bernard Tschumi, Parc de la Villette, axonometria, Paris, 1982-1990

No desfecho do primeiro capítulo invocámos o *derretimento do cubo de gelo* desalojado dos *frigoríficos* do Moderno, ao qual o sobreaquecimento da cultura arquitectónica provoca inúmeras e dispersas erupções. Agora à escala da metrópole as erupções formam as correntes, numa ondulação contínua que destabiliza todos os territórios sectários da cidade, fazendo evaporar as fronteiras que os separavam. E quanto mais instáveis forem esses territórios sectários da cidade, “quanto mais flexíveis e inarticuladas forem as estruturas locais, espaciais, temporais, materiais ou sociais, mais estável é o sistema a nível global.”

O estado da galopante *transformação sem destino* da paisagem urbana talvez seja o cenário mais ilustrativo da condição da cultura arquitectónica actual.

Uma actuação pragmática – num pragmatismo amoral, vinculado aos centros de decisões, sem qualquer foco de humanismo que signifique conforto ou bem-estar do cidadão – que opera pontualmente, ao sabor dos impulsos da fragmentação de poderes desconexos, perversos e conflituosos, que originam pontos nodais onde se cruzam diversas vontades, provenientes de várias direcções, interesses.

Eis o estado das nossas cidades, tão coincidente com a condição errante da nossa cultura arquitectónica: sem agenda ideológica a cumprir, solto de amarras doutrinárias, liberto de qualquer militância, o arquitecto age mergulhado num mar de opções formais, instrumentais, ideológicas, tecnológicas, que paradoxalmente torna o exercício intelectualmente árduo, contudo nunca tão facilitado na sua face operativa. Fazer Arquitectura como expressão de um pensamento que interpreta o mundo é uma tarefa complicada quando nenhuma corrente nos prende a nenhum poder codificado.

O recluso não sente necessidade de pensar nenhum acto, pois todos os actos estão vinculados a um poder opressor; quando sai da cadeia é obrigado a pensar o que vai comer nesse dia ou as calças que vai vestir para sair à rua. É uma questão de liberdade.

David Harvey, *idem*.

Fim

À partida para este trabalho não existia qualquer ideia do seu desfecho, do seu resultado final. O trabalho foi-se desenvolvendo ao sabor dos impulsos das ideias e do texto, impulsos moderados pela imposição do tempo.

À maneira da estratégia *koolhaasiana para a cidade contemporânea*, a base do trabalho – a Escola de Coimbra – foi estabelecida apenas como uma maleável plataforma de relacionamento com a cultura arquitectónica actual sem compromisso com o caminho que iria percorrer. A partir daí – primeiro com três, depois com cinco, dez, e finalmente com quinze, dezasseis ou dezassete páginas – cada capítulo andou ao sabor de si próprio, com desvios instintivos ou premeditados, com comparações mais consensuais ou nebulosas, reservando a intenção de estabelecer – através do caminho sinuoso que culmina na cultura arquitectónica contemporânea – um fio condutor lasso, mas perceptível. Em suma, em cada capítulo está uma estratégia de coabitação entre vários episódios (des)conexos dentro do mesmo invólucro, que por sua vez coexiste com outros invólucros, que, não querendo perturbar a intenção estrutural do trabalho, mantêm-se como esferas independentes.

O desfecho revelou-se substancialmente diferente daquilo que o arranque pressupunha. Esta imprevisibilidade constituiu a fonte de maior prazer no desenvolvimento deste trabalho, que ao revelar a complexidade da nossa cultura arquitectónica, também demonstrou que toda essa complexidade não cabe em cinco anos de Projecto.

Para ti quem foi o melhor jogador em campo?

Foi o Gehry. Em jeito de conclusão *desportivo-analítico-científica*, a figura e a obra de Frank Gehry representam o fenómeno mais significativo da arquitectura contemporânea, que mais partido retira da condição errante da nossa cultura arquitectónica. Utiliza inteligentemente a hiperdiversidade dos meios instrumentais da arquitectura – operativos ou construtivos – sem subverter conceitos ancestrais inerentes à artisticidade do acto criativo. A obra de Gehry atravessa várias tendências que aqui ficaram sucintamente interpretadas, sem deixar despedaçar a integridade do seu *corpo* ou a identidade que já possui. É espacialidade, é imagem, é forma, é desenho, é *casca*, é massa, corpo, é arte, técnica, é arquitectura total.

A obra de Frank Gehry, como a de Siza ou H&deM, tornam redutora a sua colocação em qualquer corrente denominada por expressões como desconstrutivismo, regionalismo crítico ou minimalismo. Estes homens, mais que arquitectos, são hábeis *gestores* da complexidade dos pressupostos que guiam as suas criações – seja numa complexidade operativa, ou puramente intuitiva e poética. Por isso, os termos convencionais que os tentam cegamente *qualificar*, numa fria colocação no quadro da nossa cultura arquitectónica, correspondem a conceitos caducados que revelam hoje a sua impotência para representar a complexidade das *ramificações* da nossa cultura arquitectónica. Continuam a existir tendências, formais, ideológicas ou metodológicas, mas que já não cabem nas definições convencionais do vocabulário crítico da cultura arquitectónica.

Deste modo, à cultura arquitectónica actual urge a tarefa de rejuvenescer o seu vocabulário, ou abandonar a futilidade das palavras que reduzem a complexidade dos processos conceptuais a uma simples expressão ou conceito. Para isso, temos que, mais do que nunca, discutir e falar de arquitectura.

Bibliografia

- . AAVV, *Álvaro Siza, 1986-1995*, Lisboa, Editorial Blau, 1995
- . AAVV, *Alvaro Siza, Professione Poetica*, Milão, Edizioni Electa, 1986
- . AAVV, *Presente y Futuros, Arquitectura en las Ciudades*, Barcelona, Colegio d'Arquitectos da Catalunya, 1996
- . ALLEN, Stan, "Ecologías Artificiales: el Trabajo de MVRDV", in *El Croquis 86*, Madrid, 1997
- . BATTY, Micheal; LONGLEY, Paul, "The Fractal City", in *AD New Science = New Architecture*, Londres, Academy Editions, 1997
- . BENEVOLO, Leonardo, *História da Arquitectura Moderna*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª. Edição, 1989
- . BOUMAN, Ole, "Arets Liberales", in *El Croquis 85*, Madrid, 1997
- . BOUMAN, Ole, "Quick Space in Real Time: Architecture on Demand", in *Archis 10*, Netherlands Architecture Institute, Roterdão, 1998
- . COHN, David, "Entrevista" [Peter Eisenman], in *El Croquis 41*, Madrid, 1989
- . COHN, David, "Erase una vez en el Oeste", in *El Croquis 41*, Madrid, 1989
- . CORBUSIER, Le, *El Espíritu Nuevo en la arquitectura. En Defensa de la Arquitectura*, Murcia, Librería Yerba, 1993
- . COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Contemporânea Editora, Câmara Municipal de Matosinhos, 1996
- . CURTIS, William, "Álvaro Siza, una arquitectura de bordes", in *El Croquis 68/69*, Madrid, 1994
- . CURTIS, William, *Le Corbusier: Ideas and forms*, Londres, Hermann Blume, 1987
- . CURTIS, William, "Lo único y lo universal: Una perspectiva de historiador sobre arquitectura

- reciente”, in *El Croquis 88/89*, Madrid, 1998
- . CURTIS, William, “Notas sobre la invención: Álvaro Siza”, in *El Croquis 95*, Madrid, 1999
 - . CURTIS, William, “Una Conversación [con Álvaro Siza]”, in *El Croquis 95*, Madrid, 1999
 - . DANIELL, Thomas, “Paths of least resistance”, in *Archis 5*, Netherlands Architecture Institute, Roterdão, 1999
 - . DIAS, Manuel Graça, “Percurso, Hestnes Ferreira”, in *Jornal dos Arquitectos n.º 107*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1992
 - . DOLLENS, Dennis, “Fish, Snake, Gehry & Guggenheim”, in www.sitesarch.org
 - . EISENMAN, Peter, “The Blue Line Text”, in *AD Contemporary Architecture*, Londres, Academy Editions
 - . EISENMAN, Peter, “Towards an Understanding of Form in Architecture”, in *AD*, Londres, Academy Editions, 1963
 - . FECHT, Tom, “An Interview with Rem Koolhaas”, in *Kunstforum International*, Kassel, 1997
 - . FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2ª. Edição, 1988
 - . FERRAR, Steve, “Computers and the Creative Process”, in www.infotuwien.ac.at
 - . FIGUEIRA, Jorge, *A Forma de um Dedo. Um Mapa Crítico da Escola do Porto*, Coimbra, DARQ, 1997
 - . FIGUEIRA, Jorge, “Duas Cabeças dentro de um País”, in *Unidade 5*, Porto, 1997
 - . FRAMPTON, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 7ª. edição, 1994
 - . GHIRARDO, Diane, *Architecture after Modernism*, Londres, Thames and Hudson, 1996
 - . GRAAFLAND, Arie; HAAN, Jasper de, “A Conversation with Rem Koolhaas”, in *The Critical Landscape*, Roterdão, 010 Publishers, 1997
 - . GOMES, Paulo Varela, “Arte e Técnica”, in *Architècti n.º. 8*, Lisboa, 1991
 - . GOMES, Paulo Varela, “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos”, in *História da Arte Portuguesa, Volume III*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1995
 - . GOMES, Paulo Varela, “Per forza di levare”, in *Architècti n.º. 3*, Lisboa, 1989
 - . GOSLING, David, “Eisenman Architects, Arnoff Center for Design and Art, University of Cincinnati”, in *AD New Science = New Architecture*, Londres, Academy Editions, 1997
 - . HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, (editores), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Madrid, Editorial Nerea, 1994
 - . HERZOG, Jacques; Meuron, Pierre de, “Parcours”, in *L’Architecture d’Aujourd’hui 300*, Paris, 1995
 - . IBELINGS, Hans, *Supermodernismo, Arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998
 - . ITO, Toyo, “On Fluid Architecture”, in *Sites 24*, www.sitesarch.org
 - . JENCKS, Charles, “Deconstruction: The Pleasures of Absence”, in *AD Deconstruction in Architecture*, Londres, Academy Editions
 - . JENCKS, Charles, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili,

3ª. Edição, 1986

- . JENCKS, Charles, "Landform Architecture, Emergent in the nineties", in *AD New Science = New Architecture*, Londres, Academy Editions, 1997
- . JENCKS, Charles, "Nonlinear Architecture, New Science = New Architecture?", in *AD New Science = New Architecture*, Londres, Academy Editions, 1997
- . JENCKS, Charles, "Peter Eisenman: An Architectural Design Interview by Charles Jencks", in *AD Deconstruction in Architecture*, Londres, Academy Editions
- . JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Colónia, Taschen, 1999
- . KAHN, Louis I., "La Arquitectura y la Meditada Creacion de espacios", in *Perspecta 4*, Milão, 1957
- . KIPNIS, Jeffrey, "El último Koolhaas", in *El Croquis 79*, Madrid, 1996
- . KIPNIS, Jeffrey, "La Astucia de la Cosmética", in *El Croquis 84*, Madrid, 1997
- . KIPNIS, Jeffrey, "Una conversación con Jacques Herzog", in *El Croquis 84*, Madrid, 1997
- . KIPNIS, Jeffrey, "Una conversación con Steven Holl", in *El Croquis 93*, Madrid, 1999
- . KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Roterdão, 010 Publishers, 1978
- . KOOLHAAS, Rem; Mau, Bruce, *S, M, L, XL*, Roterdão, 010 Publishers, 1995
- . KWINTER, Sanford, *Rem Koolhaas: conversations with students*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1996
- . LOOTSMA, Bart, "Hacia una Arquitectura Reflexiva", in *El Croquis 86*, Madrid, 1997
- . LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, edições 70, 1996
- . MANSILLA, Luis Moreno; TUÑON, Emilio, "Una Conversación con Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries", in *El Croquis 86*, Madrid, 1997
- . MONEO, Rafael, "Il rigore di Herzog & de Meuron", in *Casabella 633*, Milão, 1996
- . MONEO, Rafael, "Inesperadas coincidencias", in *El Croquis 41*, Madrid, 1989
- . MONTANER, Josep Maria, "Arquitectura Europea después del Postmodernismo", in *El Croquis 85*, Madrid, 1997
- . MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 3ª. Edição, 1997
- . MONTANER, Josep Maria, *La modernidad superada, Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2ª. Edição, 1998
- . MONTANER, Josep Maria, "Minimalismos", in *El Croquis 62/63*, Madrid, 1994
- . MONTANER, Josep Maria, "Modernidad, vanguardias e neovanguardias", in *El Croquis 76*, Madrid, 1995
- . NESBITT, Kate (editor), *Theorizing a New agenda for architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1996
- . NOEVER, Peter (editor), *The End of Architecture? Documents and Manifestos*, Munique, Prestel, 1993
- . Norberg-Schulz, Christian, "The Two Faces of Post-Modernism", in *AD Contemporary Architecture*, Londres, Academy Editions

- . SAINZ, Jorge, *El Dibujo de Arquitectura*, Madrid, Editorial Nerea, 1990
- . OOSTERMAN, Arjen, "Möbius House: images make the man", in *Archis 4*, Netherlands Architecture Institute, Roterdão, 1998
- . PAPA, Dominic, "Una Conversación con Wiel Arets", in *El Croquis 85*, Madrid, 1997
- . PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, "En Busca de una Poética de lo Concreto", in *El Croquis 93*, Madrid, 1999
- . PORTOGHESI, Paolo, *Depois da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 1982
- . ROCCA, Alessandro, "Herzog & de Meuron: persuasori occulti", in *Lotus 82*, Milão, 1994
- . SOLÀ-MORALES, Ignasi, "Cuatro notas sobre la arquitectura reciente de Peter Eisenman", in *El Croquis 41*, Madrid, 1989
- . SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2ª. Edição, 1996
- . TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, The MIT Press, 4ª. Edição, 1998
- . TSCHUMI, Bernard, "Parc de la Villette", in *AD Deconstruction in Architecture*, Londres
- . VENTURI, Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 7ª. Edição, 1992
- . YATSUKA, Hajime, "As if Architecture, the postmodern metropolis", in *Archis 5*, Netherlands Architecture Institute, Roterdão, 1998
- . ZAERA, Alejandro, "Conversaciones con Frank O. Gehry", in *El Croquis 74/75*, Madrid, 1995
- . ZAERA, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", in *El Croquis 53*, 3ª. Edição, Madrid, 1992
- . ZAERA, Alejandro, "Entre el Rostro y el Paisaje", in *El Croquis 60*, 3ª. Edição, Madrid, 1995
- . ZAERA, Alejandro, "Entrevista", in *El Croquis 60*, 3ª. Edição, Madrid, 1995
- . ZAERA, Alejandro, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in *El Croquis 68/69*, Madrid, 1994
- . ZAERA, Alejandro, "Notas para un levantamiento topográfico", in *El Croquis 53*, 3ª. Edição, Madrid, 1992
- . ZAERA, Alejandro, "Tecnología informática en F. O. G. & Associates", in *El Croquis 74/75*, Madrid, 1995
- . ZAERA, Alejandro, "Una Conversación con Rem Koolhaas", in *El Croquis 79*, Madrid, 1996
- . ZAERA, Alejandro, "Un mundo lleno de agujeros", in *El Croquis 88/89*, Madrid, 1998
- . ZARDINI, Mirko, "Pelle, muro, facciata", in *Lotus 82*, Milão, 1994
- . ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2ª. Edição, 1989
- . ZUKIN, Sharon, *The Culture of Cities*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1997

“Tradition is the living faith of the death,
Traditionalism is the death faith of the living”

Jaroslav Pelikan, *Orthodoxy and Western Culture*,
St Vladimir’s Seminary Press, Nova Iorque, 2005, pág. 176

“Typically architects are more aware of the differences that separate them, giving their work an aura of novelty and originality. This leaves behind the common references (...) that contribute to the long term cultural relevance of their work.”

Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*,
MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2004, pág. 12

Entre o mundo e Coimbra

No final do texto original, a obra de Frank Gehry era interpretada como o fenómeno mais significativo da cultura arquitectónica contemporânea. O chamado efeito-Bilbao marca o panorama do final do século XX e pode definir-se em três factores fundamentais: primeiro, a Arquitectura passa a ser uma expressão genuína da sociedade do espectáculo; segundo, consuma-se a figura do arquitecto/estrela globalmente conhecido; terceiro dá-se início a uma contínua geração de ícones arquitectónicos que colocam pequenas cidades no mapa global do circuito turístico-arquitectónico.

Resultado de um longo período de maturação, a obra de Frank Gehry atravessa o período pós-modernista indiferente à tentativa historicista. Em nenhuma das suas obras Gehry cita a história da Arquitectura de forma figurativa. A metáfora figurativa que aparece na obra de Gehry é um gesto de liberdade e individualismo, mas também de subversão à tendência historicista do pós-moderno – afinal o peixe de Kobe é cinco milhões de anos mais antigo que a humanidade.

Seria redundante dizer que o trabalho de Frank Gehry é talvez o que mais influência teve na condição errante e imprevisível da cultura arquitectónica actual. É por esse sentido de liberdade e subversão que o pós-moderno de definição abrangente e território alargado reclama Gehry nas suas fileiras.

Entre estilo e subversão, tradição e tradicionalismos, como uma espécie de espelho quebrado da realidade ocidental, nascido da falência das sucessivas revisões do fatigado movimento moderno do pós-guerra, o pós-modernismo nunca beneficiou de uma definição definitiva. Pelo contrário, sempre se lhe atribuíram múltiplas definições, conflituosas, contraditórias, ambíguas, o que, no fundo, acaba por ser a sua própria definição.

A recente exposição “Postmodernism – Style and Subversion, 1970-1990” no Victoria & Albert Museum de Londres, reafirma esta identidade errante e maleável e trata o fenómeno pós-moderno como este sempre desejou ser tratado – de modo deliberadamente (ou irremediavelmente) superficial.

O catálogo da exposição comissariada por Jane Pavitt esclarece que o evento pretende mostrar o pós-modernismo como resultado da pós-modernidade sem definir os conceitos, aceitando essa multidireccionalidade como um factor de definição do fenómeno. Pode então argumentar-se que à exposição de Londres falta a ambição de definir o contexto do qual o pós-modernismo emerge bem como, e mais importante, o contexto da cultura contemporânea actual como resultado do fenómeno pós-moderno. No último texto da exposição, em tom superficial pode ler-se que afinal, “*like it or not, we are all postmodern now*”¹.

Esta tarefa de medir ou retratar as consequências pós-modernas na cultura arquitectónica do século XXI é deixada a cargo de Charles Jencks. No catálogo da exposição, Jencks alega que muitas das preocupações da ideologia pós-moderna dos anos 70 tornaram-se cruciais nas sociedades contemporâneas.² A mensagem *todos somos pós-modernos* é expressa de modo mais evidente na sua publicação mais recente “The Story of Post-Modernism”³. Aqui Jencks clama vitória tirando partido da multitude de definições do fenómeno pós-moderno. Icon, forma, complexidade, eclectismo, individualismo e pluralismo, duplo ou múltiplo significado, história, continuidade, ornamento, imagem, padrão, pele, ironia, contradição, uma abrangente variedade de conceitos reunidos sob a manta da capacidade comunicativa da arquitectura, permitem-lhe incluir dentro da alargada categoria do pós-moderno nomes e arquitecturas até hoje tidas como únicas e resistentes à classificação. A Casa da Música no Porto é pós-moderna pelas camadas ornamentais que significam “o retorno à estratégia da colagem, à codificação múltipla do pós-moderno”⁴. Herzog & de Meuron e Frank Gehry são pós-modernos pela dimensão iconográfica do Olímpico de Pequim ou do épico Guggenheim. Mas se Koolhaas e Gehry já corriam o risco de se comprometerem com o legado pós-moderno pelas suas incursões provocatórias nos anos 70 – o uso irónico da imagem como retrato-ficção da metrópole americana e, segundo Pavitt, a colagem *ad hoc* na improvisação suburbana da casa de Santa Mónica – por outro lado, Zumthor e Chipperfield são indubitavelmente os mais improváveis pós-modernos. O emprego de elementos de significados múltiplos, de um controle rigoroso da materialidade que garante a inclusão do tempo e da história como formas de assegurar a continuidade, recusando a ruptura, são argumentos suficientes para os incluir na lista.

¹ Glen Adamson e Jane Pavitt, *Postmodernism: Style and Subversion*, publicado em *Post-Modernism, Style and Subversion 1970-1990*, V&A Publishing, Londres 2011,

² Charles Jencks, *Post-Modernism comes of Age*, idem, pág 275

³ Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism*, Wiley, Chichester, 2011

⁴ Charles Jencks, idem, pág 227

Se por um lado se poderá aceitar o argumento de Jencks de que a cultura arquitectónica contemporânea resulta do estado de maturação do imprevisível impulso pós-moderno desencadeado há quarenta anos, um movimento aberto e multicéfalo que abriu caminho à complexidade e diversidade vigentes, por outro lado, mais do que sermos *todos pós-modernos*, somo-lo sobretudo e inevitavelmente porque já não somos modernos.

Jencks parece implacável na forma como alarga o território pós-moderno. Contudo permite-nos reenquadrar o período historicista de Venturi, Charles Moore e Michael Graves, e isolá-lo como a primeira geração pós-moderna. Consumado o tabu historicista, parece plausível afirmar que a escrita da história irá estabelecer as subseqüentes gerações – confirmando a visão de Jencks no seu último livro – como episódios evolutivos de um movimento pós-moderno em período de erudição e maturação, contudo, assentando na primazia da iconografia, da imagem e do ornamento como invariantes da Arquitectura contemporânea.

O período retratado na exposição pós-moderna coincide com aquele em que Alvin Boyarsky dirige a Architectural Association de Londres. De origem canadiana, Boyarsky estudara em Montreal e posteriormente na Cornell University em Ithaca, estado de Nova Iorque, onde foi aluno de Colin Rowe.

Alvin Boyarsky chega à AA em 1971 num período de gestação pós-moderna e perda consumada do paradigma moderno. Promove uma procura incessante pela alternativa desconhecida, recusando militâncias – historicistas, *hi-tech* ou brutalistas. Boyarsky é eleito derrotando Kenneth Frampton, que teria orientado a instituição na direcção oposta, apostando no cumprimento rigoroso de um currículo, acreditando que já nada havia a inventar dentro da esfera disciplinar da Arquitectura⁵.

No sistema de ensino estabelecido por Boyarsky, e adoptado desde então pela maioria das escolas de Arquitectura britânicas, os professores de projecto ganham total autonomia nos conteúdos programáticos, no sentido de promover o debate alargado sobre uma disciplina à procura de rumo. A ideia de Boyarsky era que “Cada um dos professores de projecto [Unit Masters] teria que atrair os estudantes com o seu próprio programa de cadeira. De repente, muita gente inteligente e com enorme potencial que tinha vindo a ensinar em Londres nos anos 60 foi obrigada a tomar uma posição.”⁶ A obra de Arquitectura e o acto de construir deixam de ser o foco no ensino da Arquitectura, desvio “fundamental para a ideia de arquitectura como cultura, o que é, em termos *foucauldianos*, um corpo de ideias de diversas matrizes que formam o discurso arquitectónico”⁷. A ideia de competitividade entre as propostas programáticas das cadeiras de projecto, ao gerar uma diversidade assente na obsessão pela diferença e individualismo radicais, resulta na eliminação total de tabus. Nada estava certo, pouco estava errado.

Contudo, a consequência a longo prazo do legado de Boyarsky no panorama do ensino da Arquitectura no Reino Unido, é a generalizada falta de uma agenda definidora do equilíbrio entre,

⁵ Leon van Schaik citado por Diane Baird in *Constructing a learning environment: An interview with Leon van Schaik* : <http://ultibase.rmit.edu.au/Articles/june97/schai1.htm>

⁶ Alvin Boyarsky citado por Andrew Higgott in *Mediating Modernism, Architectural Cultures in Britain*, Rothledge, Abingdon, 2007

por um lado o ensino dos valores permanentes e fundamentais da disciplina e por outro, a ideia de debate inclusivo e aberto a uma variedade de temáticas, abordagens e metodologias na procura de novos valores. Embora Alvin Boyarsky tenha em paralelo promovido um programa variado de palestras nos campos da Teoria e da História da Arquitectura como base comum à diversidade das cadeiras de projecto, os valores fundamentais da disciplina no ensino da Arquitectura viriam a dissipar-se na generalidade da cena académica britânica.

É interessante constatar que, durante a direcção de Boyarsky que atravessa o período áureo do pós-modernismo, a Architectural Association educou nomes como Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, e David Chipperfield. Os percursos vários destes arquitectos, que nunca se deixaram seduzir pela causa pós-moderna dos anos 70 e 80, demonstram a riqueza e a ambição do ambiente em que foram educados. Hoje, todos partilham espaço na lista pós-moderna de Jencks.

Siza não consta na extensa lista. Mantém-se à margem, não resiste a nada porque não tem tentações maiores que perturbem o seu percurso, “que atravessa os últimos cinquenta anos como um tanque de guerra imune às vicissitudes do século”⁸. O que não significa indiferença ou monotonia. Antes complexidade e hibridez, Siza aceita fazer parte do seu próprio jogo, lúdico, e invoca regionalismos, historicismos, brutalismos, racionalismos, modernismos, “com o desprendimento de quem chega depois das grandes certezas, dos grandes traumas”⁹. Tais tentações e influências de que o seu trabalho vai sendo alvo, ou são opostas e equilibram-se, ou são deliberadamente instrumentais de modo a encontrar a lucidez criativa. Depois do encontro com Venturi em 1969, e das casas amarelas dos anos 70, Siza chama Loos a Berlim, a Ovar e ao Porto, como porto de abrigo à torrente pós-moderna.

Siza acredita no rigor do saber e do conhecimento – do sítio, da história, da topografia, da construção – como forma de se libertar dos constrangimentos tornados oportunidades e de ganhar a autoridade do desenho que universaliza a sua arquitectura. “Siza é milimétrico na sua apreciação contextual; não para ser *contextualista* mas para poder ser convictamente universal.”¹⁰ Portanto, sem contextualismos românticos, a obra de Siza revela aquilo que já lá está, revela e imagina a evidência¹¹ do que antes era latente, como se o seu trabalho “assentasse em fundações arqueológicas que só ele sabe”¹². As suas obras são obras maiores, íntegras, sem escolhas selectivas dos problemas com que o desenho lida. O desenho é a forma de lidar com uma realidade tranquilamente aceite, uma realidade que a arquitectura usa, da qual beneficia, potencializa-a, e distancia-se no sentido da universalidade. E esta universalidade retira ao programa o protagonismo

⁷ Andrew Higgott, *The Subject of Architecture: Alvin Boyarsky and the Architectural Association School*, School of Architecture and Visual Arts, University of East London, Londres 2008

⁸ Alexandre Alves Costa, *Escandalosa Artisticidade*, in *Álvaro Siza, Modern Redux*, ed. Jorge Figueira, Hatje Cantz, 2008

⁹ Jorge Figueira, *Álvaro Siza. Modern Redux, Ser Exacto, Ser Feliz*, in *O Arquitecto Azul*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

¹⁰ Jorge Figueira, *Um Mundo Coral: a Arquitectura de Álvaro Siza*, in *Álvaro Siza, Modern Redux*, ed. Jorge Figueira, São Paulo, Hatje Cantz, 2008

¹¹ *Imaginar a Evidência*, é um livro de ensaios de Álvaro Siza, Edições 70, Lisboa, 1998

¹² Vittorio Gregotti, *Thoughts on the Works of Alvaro Siza*, Ensaio publicado por ocasião do Premio Pritzker, 1992

que este tem na obra de outros arquitectos. O programa é a razão que leva a arquitectura de Siza a enfrentar uma realidade estabelecida e transformá-la numa realidade adquirida, intrincada e de profundidades várias.

No Marco, em Porto Alegre ou na Adega Mayor, a arquitectura tem a capacidade para dialogar com variadas distâncias de influência que Richard Neutra¹³ um dia estabeleceu como preponderantes para a integridade da boa arquitectura – o que está ali ao alcance de um braço estendido, o que está por perto e o que se avista à distância do território e do horizonte. Na sua obra, Siza faz-nos dialogar com o sítio, coloca-nos num determinado lugar seguro do mundo que nós reconhecemos, enquanto nos deixa desprotegidos na imensidão do universo. A universalidade das aberturas superiores da nave do Marco e a luz abstracta do altar têm o seu contraponto na janela longa e moderna que nos religa à vida terrena e prosaica da cidade. A vista da modesta janela em Porto Alegre tem uma segunda moldura lá fora, das mangas de betão por perto que acentuam a horizontalidade da paisagem do rio e da cidade à distância. O percurso que nos leva à cobertura da Adega Mayor, só fica completo quando depois do contacto com a matéria-prima da vinha na paisagem, os 360 graus do horizonte são interrompidos pela presença do volume que nos permite chegar ali. O plano de água e a arquitectura que interrompe o longínquo horizonte alentejano compõem as três distâncias que materializam a plenitude e a profundidade da Arquitectura de Siza. Esta abordagem, essencialmente descritiva, à obra de Siza é aqui largamente influenciada pela leitura do trabalho teórico de David Leatherbarrow¹⁴. Figura de relevo na cena académica americana, Leatherbarrow é o autor de língua inglesa que escreve sobre arquitectura, a topografia e o sítio de uma forma que podia dizer-se quase *portuguesa*, sem nunca ter escrito sobre arquitectura portuguesa. Em “*Topographical Stories – Studies in Architecture and Landscape*”¹⁵, duas imagens de Leça aparecem enigmáticamente no livro, sem que uma única linha seja escrita sobre o trabalho de Siza. Leatherbarrow argumentava que nada há a escrever sobre Leça, o trabalho de Siza aparece como síntese dos sete ensaios reunidos no livro¹⁶. O trabalho essencialmente descritivo deste autor aborda a arquitectura como pensamento construído, contudo sempre incompleto, onde o tempo – o da história e o da natureza – funcionam como factores continuamente reveladores das qualidades latentes no desenho da Arquitectura, mas que se revelam num território para além do pensamento arquitectónico fundador. A sua capacidade interpretativa em conjunto com a habilidade para cruzar a Arquitectura com referências artísticas, sobretudo analogias com a pintura, resulta numa clareza de argumentos, escrita por vezes de forma poética, como estrutura do pensamento crítico sobre a obra de arquitectura. Analogia e descrição são formas de conhecimento e construção do saber arquitectónico, mecanismos fundamentais no ensino da arquitectura.

¹³ Richard Neutra, *Survival Through Design*, Oxford University Press, Nova York, 1954, pág 168–69.

¹⁴ David Leatherbarrow é Professor de Arquitectura na Universidade da Pennsylvania onde coordena o curso de Undergraduate Studies e o programa de Doutoramento. É autor de inúmeros artigos e vários livros no campo da Arquitectura, entre os quais se destacam , *On Weathering, the Life of Buildings in Time*, com Mohsen Mustafavi, MIT Press, 1995, *Uncommon Ground*, MIT Press 2004, *Topographical Stories, Studies in Landscape and Architecture*, MIT Press 2004 e *Architecture Oriented Otherwise*, MIT Press, 2009.

¹⁵ David Leatherbarrow, *Topographical Stories – Studies on Landscape and Architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004

¹⁶ David Leatherbarrow, conversa informal com o autor durante o Simpósio “The Communicative Role of Architecture”, De Mumford University, Leicester, Reino Unido, Junho de 2010

Em Coimbra, o nível e profundidade dos debates e encontros do corpo docente sobre a Escola e o ensino da disciplina estavam latentes na sala de Projecto e nas aulas de História. Na sala de Projecto, a obra de Siza era a referência que servia de modelo de abordagem à arquitectura através do desenho e do conhecimento profundo do sítio enquanto realidade topográfica – o método. Nas aulas de História promovia-se os valores permanentes e as invariantes disciplinares como bases fundamentais da nossa cultura de projecto. O saber da história da Arquitectura é e sempre será fundamental para o entendimento da história da arquitectura portuguesa e da nossa relação dolorosa com o moderno, e consequentemente com a cultura arquitectónica contemporânea.

O método – projectual e de ensino – era o ponto de reflexão maior de todos encontros. Com a inevitável abertura às novas ferramentas de projecto – “...que coisas extraordinárias é que Piranesi faria com o computador?”¹⁷ inquiria Raul Hestnes – urgia a firmeza de uma estrutura curricular que assegurasse a transmissão “dos valores permanentes, perenes e universais para uma sólida formação profissional, como o que considerem a todo o momento, as suas variantes experimentais que abram caminho à criação de novos valores, do desenho à construção, da teoria à história”¹⁸ Mas consumado o inestimável contributo da geração mais velha, à qual se irá sempre reconhecer a perseverança na procura da escola ideal, identificadas e intrinsecamente implantadas as bases fundamentais da nossa cultura arquitectónica e do ensino da arquitectura – assente na relação com a história, com o moderno, com a terra, com o lugar e com o território – urge à sala de projecto da escola de Coimbra vir para cá para fora, para o mundo que se nos depara para além das nossas fronteiras políticas e culturais, e na interacção com os outros climas, culturas arquitectónicas, escolas e métodos de ensino, arquitectos e estudantes, aprender a desenhar o caminho de regresso a casa.

No mundo global do século XXI, não podemos mais restringir o território de debate às alas que sempre delimitaram o claustro do Colégio – embora lugar privilegiado de partilha e reflexão na história da tipologia arquitectónica, não nos permite apreender a visão íntegra de um mundo profundamente alterado. A partir desse ponto distante, longe do nosso território, podemos olhar para o claustro do Colégio e, à distância, perceber o lugar que ocupamos na cultura arquitectónica do século XXI – algures entre o mundo e Coimbra.

Londres, Dezembro de 2011

¹⁷ Raul Hestnes Ferreira, *comunicação*, in ecdj 2 – 10 anos de arquitectura no colégio das artes, edarq/cearq, Coimbra, 2000

¹⁸ Alexandre Alves Costa, *cinco pensamentos de nexo inexplicável*, in idem

Bibliografia Complementar

- . ABALOS, Iñaki, *La Buena Vida, Visita Guiada a las Casas da Modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000
- . ADAMSON, Glen e PAVITT, Jane, *Postmodernism: Style and Subversion*, in *Post-Modernism, Style and Subversion 1970-1990*, Londres V&A Publishing, 2011
- . BAIRD, Diane in *Constructing a learning environment: An interview with Leon van Schaik* : <http://ultibase.rmit.edu.au/Articles/june97/schai1.htm>
- . COLQUHOUN, Alan, *Modern Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2002
- . CORBUSIER, Le, *Precisions, on the Present State of Architecture and City Planning*, Londres, The MIT Press, 1991
- . CORBUSIER, Le, *Towards a New Architecture*, Londres, Architectural Press, 1989
- . COSTA, Alexandre Alves, *Escandalosa Artisticidade*, in *Álvaro Siza, Modern Redux*, Edição de Jorge Figueira, São Paulo, Hatje Cantz, 2008
- . FERREIRA, Raul Hestnes, *comunicação*, in *ecdj 2 – 10 anos de arquitectura no Colégio das Artes*, Coimbra e|d|arq, 2000

- . FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar, Arquitectura em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004
- . FIGUEIRA, Jorge, *O Arquitecto Azul*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010
- . FIGUEIRA, Jorge, *A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 Anos 80*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009
- . FIGUEIRA, Jorge, *Algumas Premissas para um dia de debate*, in *ecdj 2 – 10 anos de arquitectura no Colégio das Artes*, Coimbra e|d|arq, 2000
- . FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture, a Critical History*, Fourth English Edition, Londres, Thames & Hudson, 2007
- . FRAMPTON, Kenneth, (Ed John Cava) *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1995
- . FRAMPTON, Kenneth, *Labour, Work and Architecture*, Londres, Phaidon, 2002
- . GOMES, Paulo Varela, *Entre Coimbra e o mundo” in ecdj 2 – 10 anos de arquitectura no Colégio das Artes*, Coimbra e|d|arq, 2000
- . GREGOTTI, Vittorio, *Thoughts on the Work of Álvaro Siza*, ensaio publicado por ocasião do Prémio Pritzker em 1992, www.pritzkerprize.com/laureates/1992/essay.html
- . HIGGOTT, Andrew, *Mediating Modernism, Architectural Cultures in Britain*, Abingdon, Routledge, 2007
- . HIGGOTT, Andrew, *The Subject of Architecture: Alvin Boyarsky and the Architectural Association School*, School of Architecture and the Visual Arts, University of East London, 2007
- . JENCKS, Charles, *The Story of Post-Modernism*, Chichester, John Wiley & Sons, 2011
- . JENCKS, Charles, *Post-Modernism comes of Age*, in *Post-Modernism, Style and Subversion 1970-1990*, Londres V&A Publishing, 2011
- . KOOLHAAS, Rem, “*The regime of ¥€\$*” In *ANYthing*, Ed Cynthia Davidson, Nova Iorque, The MIT Press, 1999
- . LEATHERBARROW, David, *Topographical Stories, Studies in Landscape and Architecture*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 2004
- . LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground, Architecture, Technology and Topography*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2000
- . LEATHERBARROW, David, *Architecture Oriented Otherwise*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2009
- . MINDLIN, Henrique, *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro, Colibris Editora, 1956
- . MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008
- . MONEO, Rafael, *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004
- . NEUTRA, Richard, *Survival Through Design*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1954
- . PELIKAN, Jaroslav, *Orthodoxy and Western Culture*, Nova Iorque, St Vladimir’s Seminary, 2005

- . ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, Edições Cosmos, 2001
- . ROSSI, Aldo, *Scientific Autobiography*, Cambridge, The MIT Press, 1984
- . SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009
- . TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP Publicações, 2007
- . VESELY, Dalibor, *Architecture in the Age of Divided Representation, the Question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge, Londres, the MIT Press, 2004

Revistas, Catálogos e Obras Colectivas

- . 2G nº. 23/24, *Lina Bo Bardi, Obra Construída*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- . 2G nº. 47, *Paulo David*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008
- . 9H, No. 9 *On Continuity*, Edição de Ros Diamond e Wilfried Wang, Oxford, 9H Publications, 1995
- . Álvaro Siza, *Modern Redux*, Edição de Jorge Figueira, São Paulo, Hatje Cantz, 2008
- . *Anything*, Edição de Cynthia Davidson, London, Anyone Corporation/The MIT Press, 2001
- . *Arte e Paisagem*, coordenação de Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia, Lisboa, Instituto de História de Arte / Estudos de Arte Contemporânea, 2006
- . *Deterritorialisations...Revisioning Landscapes and Politics*, Edição de Mark Dorrian e Gillian Rose, Londres, Black Dog Publishing, 2003
- . *ecdj 1 – A Polémica do Freixo*, Coimbra e|d|arq, 1999
- . *ecdj 2 – 10 anos de arquitectura no Colégio das Artes*, Coimbra e|d|arq, 2000
- . *ecdj 4 – Coimbra: um novo mapa*, Coimbra e|d|arq, 2001
- . *Harvard Design Magazine 30 (Sustainability) + Pleasure, vol 1: Culture and Architecture*, Cambridge, Harvard University Graduate School of Design, 2009
- . *PostModernism, Style and Subversion, 1970-1990*, Edição de Glenn Adamson e Jane Pavitt, Londres, V&A Publishing, 2011
- . *Volume 12, Al Manakh*, Roterdão, Archis + AMO + C-Lab + Moutamarat + ..., 2007

