

Autoria e arquitetura
Autonomia disciplinar e o arquiteto *hoje*.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Patrícia Selada Lameiro Domingues

Dissertação de mestrado

Mestrado em Crítica de Arte e Arquitetura | Colégio das Artes

Orientador | Professor Doutor Jorge Figueira

Setembro 2012

(na capa: fotografia retirada do livro 'Manuel Vicente, trama e emoção',
Lisboa, Laboratório de Urbanismo e Arquitetura e Caleidoscópio, 2011)

Agradecimentos

Ao meu orientador, o professor Jorge Figueira, pela sinceridade nas críticas que conseguiram levar a tese a bom porto.

Ao professor Delfim Sardo, pelo 'pontapé de saída'.

Ao Luís, à minha irmã e, claro, à Maria Luís, por todas as vezes que me distraiu da tese.

A tese só posso, como tudo o resto, dedicar aos meus pais.

Sumário

Esta tese visa compreender os mecanismos sobre os quais se prefigura uma ideia de autoria para a arquitetura contemporânea. A primeira parte lança um estudo sobre a autonomia disciplinar na arquitetura através de uma análise à arquitetura de Boullée e Ledoux nos finais do século *dezoito*. As suas obras são vistas como exemplos paradigmáticos e pioneiros na descoberta dos princípios constitutivos da arquitetura – acompanhada pelo reconhecimento de um campo teórico que viria a ser confirmado pela existência de uma história que se legitima a partir do interior da própria disciplina - e que adquire contornos diversos no contexto pós-moderno e na contemporaneidade, nomeadamente pela mão de Aldo Rossi (no contexto europeu) e Peter Eisenman (no contexto americano). A segunda parte compreende o papel e a relevância do autor no projeto de arquitetura contemporâneo através de ensaios elaborados com base em três arquitetos/ateliers portugueses: Álvaro Siza, ARX Portugal e Manuel Vicente.

Abstract

This thesis aims to understand the mechanisms under which an idea of authorial work for contemporary architecture is foreshadowed. The first part casts a study about disciplinary autonomy in architecture through the analysis of works from Boullée and Ledoux. Their works are seen as paradigmatic and pioneer examples in discovering the constitutive principles of architecture – along with the recognition of a theoretical field which would be confirmed by the existence of a story that legitimates itself from the core of the subject – and which presents various shades in post-modern and contemporary contexts, namely by the hand of Aldo Rossi (in the European background) and Peter Eisenman (in the American set). The second part comprises the role and relevance of the author in the contemporary architectural project through essays and interviews assembled based on three Portuguese architects/workshops: Siza, ARX and Manuel Vicente.

'Há casas que não são para ser lidas por todos'

Gonçalo M. Tavares *in* Brick is Red, ARX Portugal

ÍNDICE

Parte 1. Prólogo	6
1.1. Motivações	6
1.2. Autoria: facto	6
1.3. Estrutura da Tese	8
1.3.1. Uma vista panorâmica	8
1.3.2. Estrutura	10
Parte 2. Autonomia Disciplinar	11
2.1. Introdução ao tema ‘Autoria e arquitetura’	11
2.2. Autonomia disciplinar	14
Parte 3. O arquiteto <i>hoje</i>	24
3.1. Álvaro Siza	25
3.1.1. Uma linguagem visualmente reconhecível	25
3.1.2. Interdisciplinaridade. O processo artístico. O autor ‘solitário’	25
3.1.3. Autonomia versus realidade	27
3.1.3.1. Um reportório histórico-figurativo	28
3.1.3.2. O desenho como abstração	29
3.1.3.3. A importância da cronologia na obra de Siza	30
3.1.4. Autoria e contemporaneidade. A perda da forma ideal	31
3.2. ARX Portugal	34
3.2.1. Uma arquitetura inédita	34
3.2.2. O ‘novo’. A ausência de uma linguagem fixa	35
3.2.3. O processo. Concetualismo e abstração. Moderno sempre	36
3.2.4. Realidade <i>versus</i> autonomia. O contexto. Abstração e conceptualismo	38
3.2.5. Só Arquitetura. Uma figuração reduzida aos rasgos essenciais	42
3.2.6. Autoria	43
3.3 Manuel Vicente	44
3.3.1 Entre Macau e Portugal	44
3.3.2 Autoria	46

3.3.3. Realidade versus autonomia	48
3.3.3.1. Banalidade não banal. Celebração do vulgar. Figurativo	50
3.3.4. Universalidade no real. O discurso poético e a humanização do espaço	51
Parte 4. Epílogo	54
4.1. Autonomia disciplinar e o arquiteto hoje	54
Bibliografia	58
Origem das Imagens	64

Parte 1. Prólogo

1.1. Motivações

A opção pelo mestrado em 'Crítica de Arte e Arquitetura' esboçava já as intenções: adicionar bibliografia às estantes (a erudição nem sempre vence o quotidiano) e *pensar nas coisas*. De preferência pensar em *coisas* diferentes das que já conhecesse. A escolha do tema 'Autoria e Arquitetura' acabou por ser disso sintomática. Prescindindo de um tema mais específico, a estrutura no início não se esboçava sequer. Colocavam-se as perguntas e a tese foi totalmente o exercício das respostas. Assumindo a falta de objetividade de um tema deste tipo correm-se os riscos e espera-se o melhor. Que seja completo, legível, pois será certamente questionável. De qualquer modo, as estantes estão a ficar mais cheias. Parte da aposta está ganha!

1.2. Autoria: facto

Este tema surge como reação a uma circunstância que emoldura o exercício de arquitetura na contemporaneidade. Situa-se na esfera do quotidiano, já que o discurso crítico problematiza de forma continuada o edificado que nasce da produção autónoma, 'arrastando' a discussão da arquitetura para o tempo presente, ainda que num contexto de produção geograficamente alargado.

Se até à modernidade se pode atestar o lento passo das inovações formais, quer porque o exercício da arquitetura estava circunscrito a circuitos familiares que passavam o saber de geração em geração - Spiro Kostof chega a falar de uma dinastia profissional - quer porque a presença de arquitetos está documentada até ao 3º milénio a.C.¹, é indiscutível que ao longo dos séculos apenas um pequeno fragmento do construído recebe a influência da profissão. Como diz Bernard Rudofsky, 'a história da arquitetura, tal como a conhecemos, nunca considerou mais que um grupo seletivo de culturas. Em termos de espaço ela compreende apenas uma pequena parte do globo (...) ou pouco mais do que ficou conhecido no segundo século a.C (...) por cronologistas que nos apresentam uma arquitetura 'formal'.²

¹ Spiro Kostof, 'El arquitecto: historia de una profesion', pp. 9

² Bernard Rudofsky, 'Architecture without...', pp.1. Rudofsky debate-se pelo alargamento do estudo da arquitetura fora da esfera 'oficial' e comercial da arquitetura. Se a presença da autoria é intrínseca ao desenvolvimento de uma civilização, é também verdade que 'há tanto para aprender com a arquitetura antes de ela se ter tornado uma arte de peritos (...) como resultado de um bom senso raro na resolução de problemas práticos', pp.8-11.

No entanto, o facto de que a autoria exerce, nos tempos em que nos encontramos, um papel determinante na maneira como olhamos o construído, não podia ser mais *natural*: obras que obedecem a uma tipologia formal muito semelhante, o reconhecimento imediato de um 'estilo' (passo a redundância do termo), o papel dos meios de comunicação na divulgação das obras e autores são alguns dos fatores que contribuem para este fenómeno. Especialização e academismo, que nascem desde cedo com o início da era moderna, contribuem também para o 'isolamento' da figura do arquiteto como o detentor quase sempre exclusivo da ideia, nesse jogo de interdependência entre edificado e autor.

A arquitetura contemporânea está indiscutivelmente vinculada a uma autoria (re) conhecida que a suporta como tal: nunca a relação entre autor e edifício foi tão perceptível, ou tão *romanceada*. Nunca ela foi – se refletirmos sobre os mecanismos políticos que ditam a indústria de construção de edificado – tão necessária. O autor contemporâneo constrói a sua identidade enquanto rejeita princípios dogmáticos que predominaram noutras épocas, cria o edificado de exceção que 'afunila' a distância entre a obra e o arquiteto.³ Por isso visitamos as piscinas 'do' Siza, as termas 'do' Zumpthor ou as Vilas 'do' Palladio. A consciência que o arquiteto contemporâneo tem do valor da 'marca autoral', enquanto propriedade distintiva da sua obra, é particularmente visível na arquitetura que opta por uma vertente formalista mais radical, como é o caso de Zaha Hadid, Daniel Libeskind ou Frank Gehry.

Várias questões se esboçam, então: qual a relação entre autoria e arquitetura? A autoria é uma questão moderna ou contemporânea? Como se pode ler a autoria na obra de um arquiteto? A autoria é ou não uma questão decisiva à arquitetura? Que mecanismos permitem criar hoje uma ideia de autoria, ou seja, o que pode a autoria dizer-nos sobre a arquitetura contemporânea?

³ A questão da autoria pode ser colocada sob o ponto de vista da autenticidade. Para Nelson Goodman 'o problema de explicar porque razão algumas artes são singulares é praticamente equivalente ao problema de explicar por que razão são autográficas' (Nelson Goodman, 'As linguagens da arte', pp.137). Questão que, de resto, encontra evidentes pontes de contacto com a arquitectura produzida em território nacional, que tem como primado o desenho de detalhe e o pormenor como garantia de exclusividade, de uma arquitectura de 'excelência' - veja-se o caso de Eduardo Souto de Moura ou João Mendes Ribeiro.

1.3. Estrutura da Tese

1.3.1. Uma vista panorâmica

O tema aqui apresentado converge de forma evidente na crítica.⁴ Manifesta-se desde logo na seleção das obras, no papel que a crítica desempenha na divulgação e protagonismo com que dota os arquitetos que elege, nas biografias ou entrevistas.⁵ O tema estende-se, de resto, a outras áreas. Na literatura ou no teatro a reflexão sobre o ‘narrador’ remonta a textos emblemáticos e sobejamente conhecidos, que abrem caminho para maneiras alternativas de discernir o significado de autoria. Desde os ‘fundadores de discurso’ de Michel Foucault⁶, à ‘morte do autor’ de Roland Barthes⁷ ou à célebre frase de Samuel Beckett ‘que importa quem fala?’, a autoria vai tomando os contornos mais diversos, conquanto premissa intrinsecamente ligada a todo o fazer artístico.

Tentativas semelhantes à de Barthes, de erradicar o autor da obra, estendem-se à pintura e à arquitetura. Se Jackson Pollock tenta ‘purgar’ o humano da pintura (traído pela coreografia deixada pelos movimentos do corpo nas telas que denunciavam ainda com maior veemência a presença do autor como condicionante perpétua da obra), Cedric Price origina a figura do ‘anti-arquiteto’ quando

⁴ A autoria revela-se inclusive no léxico, não como fenómeno linguístico mas como ‘modo de fazer que ocorre não na comunicação verbal ou escrita mas no discurso cultural de uma determinada comunidade profissional’. Aborda-se como fenómeno cultural a transfiguração do nome do autor numa nova palavra - Corbusiano, Miesiano... - aquele que se denomina como o fenómeno de autorismo. (Pedro Baía, ‘Autorismos. A sufixação...’ in Opúsculo).

⁵ A mediatização de uma obra passa por *canais intermédios* – as suas representações – em que ‘a obra se apresentará, em toda a plenitude, associada á autoria: fotografam-se obras vazias (...) arquitectura no seu estado mais virginal. É na divulgação deste momento impossível que a autoria se revela em pleno.’ (A. L. Alves, ‘Arquitetura vende-se!’ in Opúsculo).

⁶ Michel Foucault (1926-1984) define como autoria a unidade entre vários trabalhos do mesmo autor, uma fonte consistente de expressão que ganha voz ‘a partir do momento em que deixa de se contar a vida dos heróis para se contar a dos autores’ (Michel Foucault, O que é um autor). Foucault fala na função classificatória, de filiação ou homogeneidade entre obras realizadas pelo mesmo autor que reclamam uma explicação recíproca. O autor é assim definido como um campo de coerência conceptual e teórica, uma fonte de unidade estilística. O carácter absoluto do autor é assim substituído pela ideia de autor como uma função originária, mas variável e complexa do discurso.

⁷ O texto de Barthes (1915-1980) ‘A morte do autor’, escrito em 1968, critica a obsessão romântica da subjetividade da escrita como expressão do individual. Barthes contrapõe a noção tradicional de autor pelo conceito do *scriptor*, que ao contrário da pura criatividade (sugerida pela noção modernista de *tábula-rasa*) é um mediador entre o texto e as pré-existências culturais. Barthes guarda lugar para as múltiplas interpretações de um texto de acordo com as leituras particulares dos espetadores: para ‘devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor’ (Roland Barthes, ‘A morte do autor’).

elabora o projeto para o 'Fun Palace'⁸. De acordo com a retórica vanguardista da segunda metade do século *vinte*, que reclamava uma veia performativa para a obra de arte onde o espetador tomaria parte ativa, estes projetos questionam a noção de autoria tão central ao modernismo, repudiando a mito do autor como o progenitor divino da obra. Não deixa de ser curioso que todas estas obras, que pretendiam questionar o *status* do autor, se tenham tornado elas mesmas obras paradigmáticas dos seus criadores, deixando antever que o desaparecimento do autor não passa de uma longínqua possibilidade.

Esta questão está, de resto, implícita a qualquer discurso sobre autoria e aloja-se *ad eternum* no discurso filosófico. Porque desagua no controverso e histórico debate entre a aceção de uma história da arte desenhada a partir da individualidade ou a partir da formulação de conceitos. É, em limite, e simplificando radicalmente, tão questionável pensar o feito individual como peça de engrenagem de todo o conceito mais amplo, quanto é irrisória a aceção de que os conceitos vivem encerrados numa dimensão abstrata, dissociados da individualidade. Estas duas proposições são à partida tão antagónicas quanto complementares que para falar sobre elas uma biblioteca de Babel não chegaria.

De resto, a abordagem ao tema está invariavelmente condicionada pela sua amplitude: quando falamos de autoria situamo-nos num universo teórico e prático significativamente abrangente. Este acaso tem duas razões de ser aparentemente evidentes: em primeiro, pela ligação primordial do *homem* à obra. Quando falamos de autoria estamos a referir-nos invariavelmente a um problema de fundo sociológico que sempre preside à criação da obra de arte, que conflui na presença de uma individualidade que torna *natural* que a explicação da obra seja sempre procurada do lado de quem a produziu. O tema assume assim um carácter *atemporal*: o seu alcance é em limite tão vasto quanto seja o de toda a obra alguma vez realizada. O segundo motivo pelo qual este tema é substancialmente amplo deve-se ao facto de existirem múltiplas ramificações e possibilidades através das quais pode ser abordado.

Assim, esta tese não faz um apanhado da produção escrita em torno do tema, tenta antes delinear uma abordagem ao tema, entre tantas outras certamente possíveis.

⁸ Cedric Price (1934-2003) questiona o 'mito' do arquiteto moderno como figura auto-suficiente do trabalho quando projeta Fun Palace, em 1965, inserindo a noção de contexto como a complexa conjugação de variáveis que influem quer no trabalho do próprio autor quer na vida do edifício. O edifício deveria ser um espaço de possibilidade mais que uma direcção, onde os pressupostos de mutabilidade encarnavam a ideia de uma arquitetura variável, onde 'o edifício, como uma linguagem performativa arquitetónica, iria falar por si, ser lido e compreendido diferentemente pelos utilizadores individuais' (Stanley Mathews, 'Cedric Price as Anti-Architect' in 'Architecture and...', pp.142).

1.3.2. Estrutura

A primeira parte da tese estuda o conceito de autonomia disciplinar como peça fulcral, senão mesmo nevrálgica, no debate sobre a autoria na contemporaneidade. Este capítulo funciona como ponto de partida para uma análise baseada em três ateliers/arquitetos cuja produção arquitectónica está sediada em contexto nacional, e que é, em cada um dos casos, demonstrativa de uma posição, de forma mais ou menos declarada, face ao tema desenvolvido na primeira parte.

O tema da autonomia disciplinar, que encontra raízes nas propostas de Ledoux e Boullée na segunda metade do século *dezoito*, e cujo nascimento está comprometido com uma mudança na análise historiográfica da disciplina que ocorre de forma determinante nos finais do século *dezanove*, ganha na segunda metade do século *vinte* uma dimensão significativa quer no contexto Europeu, nos anos 60 e 70, nomeadamente pela mão de Aldo Rossi, quer no contexto Americano, de maneira radicalmente diferente, a partir dos anos 60 e 70 até hoje, nomeadamente pela mão de Peter Eisenman. Estas ‘correntes’ prolongam a discussão da autonomia disciplinar, enquanto ‘abrem’ caminho para o desenvolvimento da arquitetura no contexto pós-moderno e contemporâneo, tendo como alibi o alegado ‘fim’ do período moderno e das suas ideologias e recolocando, de maneiras claramente distintas, a história no centro da teoria arquitectónica.

Da análise desta primeira parte fazem-se as pontes para os casos de estudo: a obra de Álvaro Siza (que se inicia na década de 50 e se prolonga até hoje), um português ‘global’ que não solta as ‘amarras’ históricas, misturadas com uma forte apetência para a inclusão das idiossincrasias no projeto, e com especial atenção ao desenho como peça preponderante da metodologia de projeto. ARX Portugal, que restabelece valores de comunicação entre sujeito e realidade sem perder a dominante concetual que evoca a arquitetura de Peter Eisenman. E Manuel Vicente, na rutura com uma arquitetura contemporânea comprometida com a crítica ao movimento moderno, com um discurso ‘poético’ onde o processo se ‘despe’ da teoria como titã da prática, revigorando-se constantemente através e no real, evitando qualquer escapismo em relação ao território.

A estrutura do trabalho apoia-se assim numa cronologia real, que emerge da história ‘interna’ da arquitetura moderna, já que o lugar de ação da arquitetura contemporânea, as suas ‘condições de possibilidade’, se constituem desde os seus momentos iniciais. É por isso que nesta tese permanece o desafio de pensar a natureza da linguagem arquitectónica tal como a conhecemos *hoje* e é nessa perspetiva que partimos para este ensaio.

Parte 2. Autonomia disciplinar.

‘Desaparecido o patrono espiritual e temporal a história da arte passou a ser a história dos homens.’
Mark Rothko, ‘A realidade do artista’, pp.52

2.1. Introdução ao tema ‘Autoria e arquitetura’.

Toda a boa obra dispensa o seu autor. Uma obra de arquitectura que se realize em pleno – que se liga ao lugar, às pessoas, ao passado, à história, ao futuro, às variáveis que compõem o seu contexto, em suma, à *vida* – vale por si. A questão da autoria coloca-se, então, do lado da conceção do projecto. Se pensarmos que o imaginário, ingrediente fulcral a todo o processo criativo, não é catalogável, nem tão pouco apreensível, e que a arquitectura é, de todas as artes, a que mais se ‘mescla’ com o mundo quer pela sua fisicalidade (exposta em limite às intempéries) quer na vertente *performativa* (porque sublinha no habitar uma ligação à vida e ao quotidiano irrevogável e permanente), o tema pode, em boa verdade, deixar-se ‘cair’. Ao mesmo tempo o autor, que representa um papel vital no processo criativo, vê, em última instância, o seu papel ganhar relatividade perante a construção de um edifício ou plano urbanístico que responde por um futuro mais alargado.

Podemos, assim, atribuir a presença visceral, inegável do arquiteto na obra contemporânea ao contexto mediático que envolve o projecto de arquitectura desde a modernidade, uma produção teórica emergente que remonta aos escritos de Vasari - que introduz o estatuto de excelência para o arquitecto renascentista - passando pela publicação de *Vers un architecture*, de Le Corbusier, ou pela imagem de Mies por trás de um pavilhão em maqueta, cuidadosamente elaborada para a apreensão de uma figura que, de resto, o próprio se encarregou de construir⁹. Este fenómeno pode, à partida, não ter um interesse mais extenso que não seja o facto de existir uma *performatividade*¹⁰ no tempo presente,

⁹ A este propósito refere-se o livro ‘Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media’, de 1994, de Beatriz Colomina, que através de uma leitura próxima da obra de algumas das figuras mais importantes na construção do movimento moderno, constrói uma visão do período maioritariamente a partir da relação da arquitetura e da teoria com os mass media.

¹⁰ Paul Virillio, ‘A Landscape of events’. A visão de Virillio sobre uma concepção do real baseada num movimento sem trajecto, a que chama ‘dogmatismo das aparências’, encerra uma mensagem clara: que essa *performatividade* não é um fim em si. Falamos da criação de uma ‘paisagem’ que surge apoiada na comunicação incessante de imagens e acontecimentos, e que coexiste com a arquitetura, invariavelmente submetida às regras dessa realidade aparente.

gerada pela existência de meios de comunicação que alimentam o que hoje reconhecemos como ‘star system’ e que condiciona de forma inequívoca o panorama arquitectónico contemporâneo ou, pelo menos, a percepção que temos desse panorama.

No entanto, acredito que esta questão encerra um outro *significado*, que não começa nem acaba neste que acabo de apresentar, e que se aloja na *percepção da arquitectura como uma realidade cultural com uma estrutura própria*, onde a existência da autoria remete para um processo interno à própria arquitectura, que passa pela existência de uma ‘autonomia disciplinar’, e que tem como uma das principais consequências a existência de uma heterogeneidade latente na contemporaneidade, que encontra fortes reminiscências no moderno e pós-moderno. Não poderia ser de outra maneira: se toda a obra sempre reclama o seu autor - a questão da individualidade representa o seu papel na história em épocas em que não existia qualquer concepção sobre individualidade - o entendimento do arquitecto como o criador de *novas* formas e conceitos remete necessariamente para algo ‘exterior’ que lhe confere outra pertinência e que, em limite, compromete o seu ‘nascimento’.

A primeira parte desta tese incide sobre esse momento que é, de resto, comum ao panorama artístico moderno, e que confirma a crença da arquitectura como uma disciplina com linguagem autónoma, acompanhada por uma capacidade auto-crítica¹¹: *‘In this sense, ‘architecture’ – the totality of structures, system, ideas, practices that are bound up with buildings designed and built by architects – is an ideology. It takes its place beside law, religion, and the rest as the mystification of material practice’*.¹²

Do que Anthony Vidler chama ‘a morte da arquitectura’ – expressão familiar à pintura, arte pioneira no processo de auto-referenciação no moderno¹³ - é esse momento de viragem, de clivagem que opera a

¹¹ A questão da autoria remete de imediato para a *modernidade*. Não para a modernidade do início do século *vinte* - um modernismo datado, emblemático - mas para uma *outra* modernidade, que se revela na arquitetura de Ledoux e Boullée, protagonistas de um modernismo ‘precoce’ que se começava já a concretizar, por vias claramente distintas, ao longo do século *dezoito*, e que abre caminho para a existência de uma autonomia disciplinar da arquitectura fora do campo da arte em geral.

¹² Anthony Vidler, ‘Histories of the immediate present’, pp.178

¹³ Dificilmente se pode falar neste tema sem fazer uma nota, ainda que breve, sobre a pintura, arte pioneira no processo de auto-referenciação no moderno. A ideia que temos de moderno como capacidade auto-crítica, que converge de forma clara no tema aqui apresentado, encontra fortes raízes na pintura. O entendimento da modernidade como alternativa à arte precedente - emancipação que se instala com a crise dos valores unitários da tradição clássica - é claramente antecedida pela pintura, onde mesmo no cubismo e futurismo, movimentos pictóricos com reminiscência representativa ou figurativa, é evidente o esforço pela construção de uma alternativa clara à representação de paisagens reais ou *naturais* pela ‘libertação’ pictórica com o exercício *mimético* da paisagem. Enquanto a pintura procura libertar-se de referências externas à própria disciplina, onde *‘art is the definition of art’* (Joseph Kosuth, ‘Art after Philosophy’ in *Art and Theory*, pp.860), a obra de arte como metáfora encontra a sua expressão máxima no abstracionismo, partindo da aceção de que o problema da paisagem como exercício transgressivo em relação ao real não tinha sido ainda colocado. Esta aceção foi-nos trazida pelo conceito

destruição do modelo normativo e unitário da tradição clássica, e que impera sobretudo no horizonte do pensamento europeu, em que nasce a possibilidade de uma arquitectura onde as massas e volumes emergem elas próprias como o motivo das soluções. Um momento em que a arquitectura se pensa, como sempre, através do mundo, mas agora também através dela própria, enquanto *reclama a invenção de uma linguagem apta às transformações e à dialéctica do pensamento individual*¹⁴.

Não queremos com isto dizer que o desejo de uma arquitectura *absoluta* se tenha imiscuído da prática arquitectónica com o eclodir da modernidade. Pelo contrário, o período moderno corrobora inequivocamente a existência de uma cadência histórica que sempre retoma o ideal classicista, no desejo de uma beleza absoluta, numa abstracção universalizada que implica a suspensão de referências históricas que tenta superar todo o estilo precedente, e que encontra o seu expoente no ‘Estilo Internacional’ sistematizado por Hitchcock. Não obstante, sem podermos jamais comprovar se o modernismo foi ou não o último dos *classicismos*, e apesar de ser cada vez menos provável a existência de um consenso histórico, cronológico e ideológico quando falamos de modernidade, ela gera-se nessa ‘corrupção’ dos princípios clássicos que dissemina e dispersa a existência de uma ordem universal que antecede toda a criação artística, e que se fundamenta nessa deslocação de referencial que encerra a possibilidade de vários ‘estilos’ conviverem numa só época.

Fica para o arquiteto a tarefa de *pensar a própria natureza da linguagem*, ultrapassando a questão do ‘estilo’ para lá de um entendimento formal, linguístico, ou mesmo de obediência. O ‘estilo’ é hoje entendido não como ‘*categoria estética, no sentido específico de evocar os valores de uma contemplação* [mas como] *o feito que acompanha todas as formas possíveis de trabalho*’.¹⁵

A presença do arquitecto como autor subsiste e aloja-se precisamente na possibilidade de trabalhar dentro desse pressuposto, que se gera na exploração e emancipação de uma linguagem que é própria à disciplina, e que origina um entendimento totalmente novo do exercício de projeto. Era, de certo modo, um novo começo para a arquitetura. É pelas suas origens que começamos.

de *tábula-rasa* que a modernidade revitalizou do racionalismo dos períodos clássicos e por uma ideia de redução da narratividade na obra, que se debate por uma progressiva conceptualização do objecto artístico - de que o *ready-made* de Duchamp é exemplo paradigmático -, empenhada na crescente dissolução dessa prática milenar que foi o domínio pictórico.

¹⁴ Ainda que a subtracção do arquitecto ao domínio do trabalho manual e a sua integração no domínio dos saberes, das disciplinas da razão especulativa, remonte já a Platão e Aristóteles, é na modernidade que esta acepção ganha novo alento, com o irromper de práticas artísticas com valores estéticos marcadamente refundadores.

¹⁵ Gilles Gaston Granger, ‘*Essay d’un philosophie du style*’, pp.78. Para Granger, o estilo não se reduz às diferenças de linguagem, não é uma particularidade das artes visuais mas uma categoria que se estende à matemática e às ciências como modalidade de integração do individual num processo de trabalho que se apresenta em todas as formas da prática.

2.2. Autonomia disciplinar.

‘Assim, a arte é uma coisa que pertence a um tipo especial, uma espécie de natureza e, como qualquer espécie do mundo físico, progride de acordo com determinadas leis que lhe são próprias. (...) Só em função destas leis plásticas é que a arte preserva uma imagem contínua, lógica e explicável. (...) Vemos, assim, que o artista representa uma função dupla: primeiro, dando continuidade à integridade do processo de auto-expressão na linguagem artística; depois, protegendo a continuidade em relação às próprias leis. (...) E elaborar um estudo inteligente da arte enquanto arte significa atribuir ao artista o seu lugar nesse processo.’

Mark Rothko, ‘A realidade do artista’, pp.69-72

‘Depois o Rossi fez uma conferência com dois slides; duas fotografias de uma fábrica e de umas minas abandonadas, um guindaste ou um elevador. E fez a conferência a ler. (...) Comecei a ouvir e fiquei arrepiado. Foi a primeira vez que eu percebi que a arquitetura era ‘autónoma’; que a arquitetura era independente de tudo. Dizia-se que não se podia fazer nada antes de se fazer a revolução. Havia o discurso da sociedade e da história. E ele, inteligentíssimo, mostra a arquitetura industrial, que não tem nada – um guindaste para tirar bidões lá de baixo.’

Eduardo Souto de Moura in ‘Reescrever o Pós-Moderno’, pp.49

A existência de uma autonomia disciplinar na arquitetura responde essencialmente por duas premissas: a reivindicação de um campo teórico para a arquitetura onde ‘argumentação e desenho se apresentam como a unidade de um projeto e constituem um sistema’¹⁶, e a criação de um vocabulário arquitetónico específico que permite desenvolver experiências formais que trabalham dentro desse mesmo sistema, que se alimenta e subsiste na capacidade de facultar a invenção permanente de novas soluções, e onde um mesmo projeto pode originar resultados desiguais.¹⁷

Dois arquitetos constituem, nos finais do século *dezoito*, exemplos paradigmáticos e pioneiros destas proposições: se Boullée reclama um corpo disciplinar para a arquitetura, entendida como uma arte independente das restantes artes¹⁸, Ledoux põe em ação uma arquitetura onde a forma é o resultado da

¹⁶ Aldo Rossi, ‘Introduzione a Boullée in ...’, pp.7

¹⁷ Segundo Domingos Tavares, Ledoux e Boullée estariam colocados ‘do lado moral da utopia para encerrar o ciclo clássico da arquitetura na Idade moderna’, que havia começado com Brunelleschi quase quatro séculos antes (Domingos Tavares, ‘Claude Nicolas...’, pp.14).

¹⁸ Ainda que o potencial artístico ligado à arquitetura viesse já a demonstrar vivacidade desde o início da era moderna, até ao Renascimento vinga o costume de considerar a pintura, a escultura e a arquitetura como 3 ramos da mesma arte de desenhar.

coexistência livre dos elementos presentes a uma mesma obra, que lutam simultaneamente por manter o seu valor individual dentro da unidade da forma.¹⁹

Se Kaufmann reconhece em Ledoux a geração que antecipa o modernismo de Le Corbusier (enquanto constrói uma perspectiva de continuidade entre o clássico, o neoclássico e o moderno), Aldo Rossi vê em Boullée o arquiteto que concretiza de forma consciente a desvinculação do projeto à construção, onde o corpo 'teórico e prático da arquitetura que já não se identificam com o resultado'²⁰.

A opção de Boullée por se dedicar ao desenvolvimento de projetos que não visam a sua efetiva construção é já por si elucidativa do entendimento da arquitetura como uma prática predominantemente conceptual: 'desde o momento em que assumiu uma postura ativa na defesa de um campo disciplinar da arquitetura enquanto arte, abdicando de todas as situações de potencial condicionamento da liberdade de criar, Boullée fixou-se provocatoriamente no nível de pesquisa formal correspondente à fase de conceção sobre o papel, numa posição em tudo semelhante à do pintor de cavalete'²¹. Diz Boullée que *falta conceber para efetuar*. Os desenhos de Boullée são, pois, intenções projetuais em ordem a definir um corpo teórico onde a argumentação sobre a linguagem eleita se converte ela mesma no eixo do raciocínio.

A autonomia disciplinar traduzia-se, segundo Boullée, na *emancipação da arquitetura como um sistema que obedece a princípios próprios*: 'Se nada pode provar que alguém chegou a revelar a existência e a fonte dos princípios sobre os quais se funda a arte e a arquitetura pode-se, creio, sem ser temerário, concluir que os princípios se mantiveram ignorados ou que, pelo menos, não foram desenvolvidos por aqueles que tiveram oportunidade de conhecê-los'.²² O esforço por revelar esses princípios intemporais respondia pela definição do corpo disciplinar da arquitetura, na *descoberta dos seus princípios constitutivos*.

Assim, *os edifícios de Boullée parecem estar mais próximos da tentativa de comunicação de uma teoria* que da sua finalidade prática, já que as soluções eram elas mesmas uma transmissão abrupta, senão

¹⁹ Em Inglaterra e em Itália, ainda que de maneiras radicalmente diferentes, testemunhamos vestígios concretos da tentativa de neutralizar o movimento barroco e submeter o exercício de projeto a padrões que proporcionassem mais liberdade à prática da arquitetura. É, no entanto, em França que esta vontade se expressa com mais clarividência, ainda que o país tenha sido o polo de difusão da arquitetura barroca para toda a Europa.

²⁰ Aldo Rossi, 'Introduzione...', pp.8. Longe da visão técnico-constructiva defendida por Vitruvius, Boullée reclama a visão da arquitetura como construção insuficiente e limitativa: 'A arte de construir não é pois mais que uma arte secundária que me parece conveniente definir como a parte científica da arquitetura. O que creio importante distinguir dentro da arquitetura é a ciência e a arte propriamente dita (...) Sem dúvida muitas vezes o mais difícil de uma arte é mostrar claramente a sua rede de pensamentos' (Etienne Louis Boullée, 'Arquitetura. Ensayo...', pp.42/122).

²¹ Domingos Tavares, 'Claude Nicolas...', pp.55

²² Etienne Louis Boullée, 'Arquitetura. Ensayo...', pp.45

mesmo literal, das suas teorias. É isso que faz de Boullée uma figura central na reivindicação de uma ‘autonomia disciplinar’ para a arquitetura: nos seus projetos, ainda que de forma exacerbada, denunciando o romantismo²³ que viria a consolidar-se no final do século, a arquitetura *vale por si*. Como diz Emil Kaufmann, ‘acima de tudo ele quis criar em plena liberdade (...) O seu trabalho era muito mais que um fim do velho; era mais que mera negação e protesto. Era um começo’²⁴.

A arquitetura não é, assim, para Boullée uma ciência completamente objetivável, trabalha antes sobre uma base teórica que sustenta o próprio ato de projetar, e que passa necessariamente, como diz Aldo Rossi, pela necessidade individual de expressão: ‘se por um lado a questão passa pela autonomia do sistema, pela clareza das proposições, por outro lado passa pela singularidade autobiográfica da experiência’.²⁵

Mas é sobretudo na arquitetura de Ledoux que as aspirações teóricas de Boullée se veriam confirmadas, já que a sua arquitetura era bem mais contida no que toca à escala humana e ao contexto geográfico e físico onde se inseria, contemplados não como um dado abstrato mas como uma premissa válida do projeto. Se as pesquisas de Boullée sobressaem no campo teórico, a particularidade da arquitetura de Ledoux consiste na *capacidade de exercer a arquitetura servindo-se de meios exclusivamente arquitetónicos*, que não são dominados por leis estranhas à própria disciplina²⁶. Prevalencia, para além dos variados desígnios que presidiam aos seus projetos, que adivinhavam já o ecletismo emergente que viria à superfície no século *dezanove*,²⁷ o desejo pelo *valor intrínseco da peça arquitetónica*: ‘por moderna disposição das partes queremos dar a entender a livre união entre os elementos individuais

²³ As obras de Boullée denunciam o gosto pela forma elementar combinado com a escolha por formas de dimensões colossais que enunciavam já a atitude romântica que se viria a concretizar no final do século.

²⁴ Emil Kaufmann, ‘Architettura in the age...’, pp.162

²⁵ Aldo Rossi, ‘Introduzione...’, pp.8

²⁶ Os seus projetos, construídos por mais de 30 anos, visavam a sua efetiva construção. Claramente influenciados pelas teorias de Rousseau, Ledoux imprime aos projetos um cunho moral que os coloca bastante próximos da arquitetura do período moderno que viria a concretizar-se um século depois. Anthony Vidler diz que ‘poderíamos escrever uma história arquitetónica a partir do ponto de vantagem da recepção ao trabalho de Ledoux nos últimos dois séculos [conquanto] a sua combinação idiossincrática de pureza geométrica, inventividade iconográfica, e ideologia iluminista fizeram dele o protótipo do moderno, senão do arquiteto reformista *avant-garde*’ (Anthony Vidler, ‘Claude Nicolas...’, pp.6/7)

²⁷ Ledoux, diz Kaufmann, falava todos os ideais revolucionários. Em limite, a organicidade barroca e o geométrico confrontavam-se na mesma obra. O recurso a elementos tradicionais que violavam constante a gramática clássica prefigura o caráter híbrido de muitos dos seus projetos, que convivem com o aparecimento simultâneo de formas com naturezas diferentes. As suas obras denunciam também os princípios do iluminismo, que traziam para o projeto novas responsabilidades morais perante uma sociedade em eminente mudança, pronta a derrubar o Antigo Regime, que conduziria à Revolução Francesa nas décadas de 80 e 90.

que não precisam de sacrificar a sua própria existência e cuja forma obedece tão só ao fim a que se destinam. A sua própria lei interna determina a sua forma'.²⁸

Não dizemos que Ledoux e Boullée intriduzem de forma inédita as questões aqui abordadas. A dialética entre a forma do objeto e o seu papel num contexto específico havia já sido iniciada por Palladio onde, segundo Rudolf Wittkower, 'a velha universalidade desaparece para dar lugar à inspiração do artista'.²⁹ Era o início de um conceito abstrato de projeto, claramente antecipatório da arquitetura do final do século *dezoito* que despontaria dois séculos depois, expresso nos diagramas complanares das Vilas, variações esquemáticas de uma mesma matriz que daria origem a várias combinações possíveis, que o arquiteto conciliava com a especificidade de cada programa. Mas se em Palladio vinga a procura pela unidade própria ao período renascentista - figurando ainda a composição como atividade maior -, na arquitetura de Ledoux a unidade barroca vai-se descompondo para dar origem a formas compostas por elementos que têm valor próprio independentemente do conjunto, e que viria a dar origem ao 'arquitetura do isolamento' – visível no plano para a cidade ideal de Chaux -, um dos legados mais significativos para algumas das obras mais emblemáticas do período moderno, como a 'Glass House' de Phillip Johnson, construída em 1949, ou o Pavilhão alemão para a Feira Mundial de Barcelona, em 1929, de Mies Van der Rohe.³⁰

A semelhança de Ledoux com o nosso tempo não se limita assim aos aspetos formais e temáticos, mas ao experimentalismo por que a experiência da arquitetura necessariamente passa, e que preside a todo o discurso arquitetónico contemporâneo, criando uma discussão gravítica em torno da prática de projeto.³¹ A descoberta do manuseamento livre das formas é, de certa forma, *o emprego consciente dos próprios princípios que subjazem à arquitetura*. A conquista de Ledoux e Boullée foi, antes de mais, a *descoberta desses mesmos elementos como leis eternas ao serviço da arquitetura*: 'In architectural

²⁸ Emil Kaufmann, 'De Ledoux a...', pp.71

²⁹ Rudolf Wittkower in 'Histories of the...', pp.77

³⁰ Em matéria de evolução espacial Ledoux concretiza, acima de tudo, a desintegração da unidade barroca de forma consciente. Assistia-se à acentuação dos contornos dos edifícios, que enfatizava a consciência dos limites claramente demarcados na sua forma original, e que anulavam toda a tentativa de experiência ilusória. A emancipação das partes era, de resto, a antítese perfeita do conceito de unidade do Barroco, já que o conflito entre o todo e as partes havia dominado toda a produção arquitetónica desde o Renascimento, tendo ganho a sua expressão máxima no Rococó.

³¹ Não é possível lançar neste trabalho um exame rigoroso sobre as origens das vanguardas históricas que originam o período moderno. As obras de Ledoux e Boullée são aqui vistas não tanto como resultado ou expressão de um período particular, mas pela *descoberta dos próprios princípios constitutivos da arquitetura, já que testemunham a inauguração ou invenção de premissas para a prática da arquitetura que adquirem um valor perpétuo* que se estende até *hoje*, adquirindo assim uma significação claramente abrangente, senão mesmo intemporal, que não se esgota na definição de uma arquitetura para uma época concreta.

terms, such a project would involve not the outward citation of an already formed language, but the internal study of and development of architectural language itself (...) We might, indeed, bypassing the vexed question of style (itself a posthistorical concept) in order to construe historically and dynamically a sense of our own modernity. (...) In this formulation, the history of modern architecture would not be seek to classify style or movement, even if this were a part of the historical record itself, but would look for places where the uncomfortable questions of form and program with the respect to society and its political formation were asked: where irresolution rather than resolution was assumed.³²

O entendimento de Ledoux e Boullée do projeto arquitetónico não como um modelo histórico mas como um processo de resolução e investigação de problemas concretos assumia já que a arquitetura não poderia sobreviver sob o desígnio de uma forma única, pré concebida. Seria antes o resultado da combinação livre de elementos distintos, alimentando-se da sua própria história, agora entendida como uma produção artística delineada por uma série de unidades independentes que respondem por origens e existências múltiplas no espaço e no tempo.

A noção de diversidade e liberdade formal instalavam-se assim na prática artística através da confirmação de uma realidade plural à história das artes, e, conseqüentemente, da arquitetura. O 'nascimento' da autonomia disciplinar estaria assim comprometido com uma visão renovada da disciplina através de uma análise revigorada da sua história. Embora o renascimento e o eclético século *dezanove* tivessem já confirmado que a história era uma fonte de recursos à disposição, seria nos finais do século *dezanove* que se possibilitaria o entendimento da história da arquitetura como uma arte composta por um encadeamento de sistemas formais distintos que contrariavam a visão unitária do mundo clássico, que dava primazia a um sistema dominante. Este esforço de diversificação, que confirma a existência de leis internas próprias à disciplina artística, aparece confirmado de forma paradigmática na historiografia de Alois Riegl, que assenta na análise de propriedades puramente formais das obras.³³

³² Anthony Vidler, 'Histories of the...', pp.198-200

³³ O contributo de Alois Riegl seria determinante para a origem da historiografia moderna da obra de arte. Historiador pertencente à Escola Vienense de História de Arte, Alois Riegl (1858-1905) traça, nos finais da segunda metade do século *dezanove*, uma aproximação visual à história da arte no interesse por captar quadros internos na construção das formas visuais como caminho principal de análise da obra artística. Riegl escreve, em 1893, 'Questões de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação', onde defende a antítese da arte como resultado da capacidade técnico-mimética da natureza. Assim, toma como exemplos elementos culturais aparentemente distintos e tenta mostrá-los como expressão de um mesmo espírito, testemunhos de uma 'vontade artística' particular e comum a cada época. O discurso de Riegl traduz assim a abertura à possibilidade de uma múltipla interpretação ou compreensão dos fenómenos formais instalados nos vários períodos que antecedem o presente, já que a obra de arte não faz qualquer sentido quando separada do processo dinâmico-espiritual de criação, síntese das intenções artísticas de um período determinado que habitam o homem.

Aberto o capítulo da, como diz Ignasi Solà Morales, *história da história da arte*, adivinhavam-se duas consequências: uma, o reforço da autonomia das disciplinas artísticas pela confirmação de uma historicidade própria, através da elaboração de uma análise rigorosa e legítima do seu passado realizada no âmbito formal, ou seja, partir da sua própria linguagem. Outra, o eclodir de um campo teórico – histórico, crítico – que, em limite, poderia existir fora do campo da prática arquitetónica, e que assume talvez a sua máxima eloquência no ‘projecto histórico’ de Manfredo Tafuri³⁴.

A dialética da prática arquitetónica com esse novo campo teórico-histórico onde, em limite, como diz Panyotis Tournikiotis, a história estava a tornar-se suspeita,³⁵ persiste na ‘linha de fogo’, senão mesmo na raiz do problema da autonomia disciplinar da arquitetura, que se encontra longe de estar concluído e que se estende até hoje com ramificações plurais, embaladas pelos diversos contextos culturais e geográficos que delinham diversas abordagens à arquitetura contemporânea.

Seria na segunda metade do século *vinte*, na emergência do declínio de um período moderno que havia refutado a existência de uma relação dialética com a história, e depois do desejo pela reformulação radical das envolventes espaciais na valorização da faceta formal do objeto, que a questão da autonomia disciplinar ganharia novos contornos. Entendendo a história como uma peça de construção da espacialidade e do projeto, e na urgência de construir uma arquitetura que constituísse uma alternativa clara às ideologias do movimento moderno (enaltecendo os seus fracassos e virtudes consoante as suas linhas de investigação), gera-se no início da segunda metade do século *vinte* a tendência para encontrar em modelos do passado soluções para a prática arquitetónica no presente, nomeadamente pela busca e recuperação das verdadeiras ‘origens’ do moderno em períodos antecedentes à modernidade emblemática do início do século *vinte*. Podemos distinguir, de forma sumária, duas correntes que concretizam, nos anos 60 e 70, em contextos diversos – na Europa e na América – duas formas de construir discursos e práticas arquitetónicas que marcam de forma premonitória o passo do desenvolvimento na questão da autonomia disciplinar.

³⁴ Tafuri defende que a produção arquitetónica não pode desvincular-se do contexto socio-económico que atinge a raiz da sua produção. Denunciando uma sociedade capitalista que ‘engole’ toda a possibilidade de autonomia para a prática arquitetónica (recuando ao renascimento para recuperar Brunelleschi como a origem do arquiteto moderno), a solução de Tafuri é assim a de um espaço teórico que vive de forma independente do jogo de interesses da prática arquitetónica, com objetivos próprios e discursos internos que permanentemente desmascaram a dissolução do projeto arquitetónico na sociedade capitalista. Na tentativa de negar todas as ilusões (refutando a ‘crítica operativa’ de alguns dos historiadores do início do século *vinte*), Tafuri não propõe uma arquitetura para o passado nem para o futuro, antes denuncia a sua impossibilidade como instrumento emancipador de uma verdadeira ideia de progresso.

³⁵ ‘Durante os últimos 40 anos do século *vinte* a questão da relação da arquitetura com a sua história foi uma das mais importantes temas em debate no decurso tomado pela arquitetura’, Panyotis Tournikiotis, pp.1-2

No contexto europeu, mais especificamente em Itália³⁶, Aldo Rossi surge como exemplo paradigmático de uma conceção de projeto que estabelece pontes com a realidade material e com o vocabulário histórico. Numa assumida crítica à pureza do movimento moderno, perdida na arquitetura comercializada sobre as imagens superficiais da arquitetura gerada no início do século *vinte*, a revisão crítica no contexto europeu tem como principal particularidade uma *retoma da leitura histórica de forma assumidamente dialética*. Assim, a arquitetura de Rossi baseia-se na revisão dos instrumentos específicos do processo arquitetónico como forma de rever os métodos gerais, lógicos e racionais que sustentam o projeto. A arquitetura iluminista, nomeadamente as propostas de Boullée, assumiriam para Rossi ‘a expressão genuína de uma racionalidade metódica (...) uma verdadeira fonte de estímulos tanto teóricos como ideológicos ou formais’³⁷.

O neorracionalismo de Rossi encontrava no racionalismo ‘exaltado’ de Boullée uma fonte para a resolução para os problemas da arquitetura num contexto pós-moderno: ‘Boullée é um arquiteto racionalista no sentido que, construído um sistema lógico da arquitetura, ele se propõe a verificar continuamente com os diversos projetos os princípios assumidos; e a racionalidade do projeto consiste no aderir a este sistema.’³⁸ A construção lógica da arquitetura constitui, assim, para Rossi, o ‘mistério’ num sentido oposto ao dos tratadistas e funcionalistas antigos e modernos, onde ‘a exaltação dimensional, a depuração geométrica, o primitivismo ostentado que constituem as constantes desses projetos *assumem um significado concreto quando postos à luz daquilo que pretendem ser: não tanto sonhos irrealizáveis, como modelos experimentais de um novo método de projetar*’.³⁹

Esta faceta austera, própria do neorracionalismo que se estendia às mais variadas áreas artísticas na segunda metade do século *vinte*, definia o seu campo de possibilidades desde o interior da disciplina, encontrando no campo formal a expressão mais clarividente da autonomia disciplinar.⁴⁰

³⁶ Durante os anos 60 surge em Itália um ‘novo’ racionalismo, que se estabelece em Milão (nomeadamente com Ernesto Rogers), em Veneza, através da Escola de arquitetura, e em Roma (personalizado por Ludovico Quaroni). Confirmada a dissolução da tradição moderna, assiste-se a um processo de refundamentação do processo arquitetónico através de uma revisão teórica dos métodos arquitetónicos.

³⁷ Ignácio Solà-Morales, ‘Inscriptiones’, pp.231

³⁸ Aldo Rossi, ‘Introduzione...’, pp.7.

³⁹ Manfredo Tafuri, *Projeto e utopia*, pp.19.

⁴⁰ Com Aldo Rossi a análise morfológica da cidade e da arquitetura, agora indissociáveis, são explicadas e trabalhadas através da forma, relegando para segundo plano toda a consideração subjetivista que não tivesse uma manifestação material. Rossi propõe assim uma arquitetura que se analisa e produz a partir do uso exclusivo dos seus dados constituintes, defendendo a *refundamentação global da arquitetura* através de uma análise rigorosa que se defendesse contra a subjetividade e idealismo do início do século. A raiz da conceção arquitetónica estaria na correta articulação dos elementos da memória (referente às experiências individuais e colectivas), do *locus* e do desenho, elementos básicos da análise projetual, entendidos como permanentes e imutáveis. A experiência da

É no entanto na América, em contraponto com a concepção estática, fixa e formal do objeto arquitetônico de que aqui falamos que se desenvolve, principalmente a partir dos anos 70 e 80, um circuito alternativo de expansão da crítica ao movimento moderno em contraponto com o pós-modernismo ‘historicista’ que ganhava cada vez mais adeptos no território Europeu, e que encontra no grupo ‘New York Five’⁴¹ a sua expressão mais emblemática. As propostas deste ‘neo-vanguardismo’ americano caracterizar-se-iam ora pelo uso de formas e motivos históricos de tradição clássica ocidental, tratados de maneira livre e abstrata (lançando algumas das manifestações mais audazes da corrente desconstrutivista, que teriam também expressão no território europeu), ora por um formalismo mais radical, manifestamente gerado sob um entendimento da prática arquitetônica mais teórico que histórico. Esta ‘corrente’ é retratada de forma emblemática na arquitetura de Peter Eisenman, que surge no cenário contemporâneo como exemplo paradigmático da crise representativa da arquitetura num contexto de pós-modernidade.⁴² Eisenman reinscreve a prática da arquitetura numa

ausência natural à vivência do homem moderno poderia assim ser recuperada por meio do reconhecimento de estruturas permanentes, que alimentavam a sobrevivência de uma realidade histórica, onde a noção de ambiente perde interesse e ganha primazia o reconhecimento do objeto arquitetônico e a sua delimitação autônoma.

⁴¹ Conhecidos como os ‘grays’, o grupo ‘New York Five’ (constituído pelos arquitetos Richard Rogers, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Peter Eisenman) estaria representado na emblemática exposição ‘Five Architects’, no MOMA, em 1969, que dava a conhecer à Europa um terreno fértil para novas linhas de investigação que tinham em comum com os artistas concetuais o distanciamento da realidade advindo da auto-referência moderna, onde o processo é mais importante que a obra em si.

⁴² A arquitetura de Peter Eisenman responde pela procura de novas bases formais e abstratas para o projeto. Tendo influência de filósofos como Jacques Derridá e Gilles Deleuze, da obra de Donald Judd ou de alguns arquitetos modernistas como Louis Khan e Le Corbusier, Eisenman rejeita a convenção de um novo modelo para a arquitetura. Apontando como principal objetivo a recuperação da verdadeira essência do moderno, já que o movimento moderno não conseguiu operar o rompimento com a tradição figurativa, justificando a fisicalidade do objeto pela sua função (extensão das crenças humanistas que haviam existido desde o renascimento), Eisenman sublinha a necessidade de romper com a função como princípio fundador do projeto arquitetônico, que no movimento moderno desagua numa solução estilística. A tarefa de gerar relações de significado com a topografia, com as tradições culturais, com a história não é mais, segundo Eisenman, uma ação lícita à arquitetura, uma vez que nenhum desses paradigmas é passível de ser fixado como valor dentro da realidade fugidia do mundo moderno. O resgate de um significado para a arquitetura dentro da ideia de história será apenas uma simulação do sentido de eterno, da qualidade de se tornar clássica: ‘Neste contexto, a forma arquitetônica revela-se como um ‘lugar de invenção’ em vez de ser uma representação subserviente de outra arquitetura ou um instrumento estritamente prático (...) O fim do fim diz também respeito ao fim da representação do objeto como único tema metafórico na arquitetura. (...) Aqui a ideia de metáfora mada tem a ver com (...) as qualidades geradas entre edifícios ou entre edifícios e espaços; antes tem a ver com a ideia de que o próprio processo pode gerar uma espécie de figuração não-representacional no objeto, mas à potencial poética de um texto arquitetônico (...) Isto sugere a ideia de uma

abstração pouco comum, que viria a explorar as possibilidades deixadas pelo radicalismo das vanguardas russas nos anos 20 e 30.⁴³

O que Eisenman propõe é uma expansão além das limitações do clássico, a concretização da arquitetura como um discurso independente, isento de qualquer valor externo, que seja signo de si mesma, em oposição à arquitetura como 'imagem' ou alusão a outro objeto, arquitetural ou não: 'para mim, a autonomia significa dissecar um objeto para encontrar essas características que podem considerar-se só arquitetónicas.'⁴⁴ Eisenman não rejeita a história, apenas nega a sua fonte de imagens. A arquitetura deve ser a invenção de formas sem contexto algum, fundadas no vazio. Como tal, na base do seu experimentalismo estão assentes a discussão sobre as convenções da representação arquitetónica, partindo de uma separação radical entre a escala do homem e o mundo abstrato e autónomo das formas geométricas, dando mais primazia ao processo que ao resultado final.⁴⁵

Sejam as experiências de Eisenman o ato heroico da modernidade não cumprida, ou apenas a demonstração da incapacidade de fixar um sistema de valores fixos para ancorar a produção arquitetónica (mantendo em estado de consciência o caráter evanescente da realidade) a sua arquitetura está, como a de Rossi, imbuída num processo de crítica ao movimento moderno na tentativa de construir uma nova tradição arquitetónica a partir de experiências (projetuais e teóricas) que reinterpretam o seu último significado. O questionamento radical de uma arquitetura moderna em decadência é assim, também, o questionamento da arquitetura em geral, um constante reposicionamento face à sua essência, já que os sistemas estilísticos perdem o seu valor como orientações culturais. É na tensão gerada entre o conceptual e o sensível ou visível (sem que se assumam

arquitetura como escrita em oposição à arquitetura como imagem.' (Peter Eisenman, 'O fim do clássico: o fim do início, o fim do fim', pp.795).

⁴³ Não obstante as diferenças protagonizadas entre os dois contextos, que se estendem de forma nítida até hoje desde a 'visita' de Robert Venturi a Las Vegas, quer sobre a forma de interesse (na década de 70 Rossi inclui na XV Trienal de Milão o modernismo dos 'Five'), quer sobre a forma de crítica - 'Se são algo, as imagens de Rossi são fortes e quase autónomas da arquitetura pois nascem de outros contextos' (Peter Eisenman, prólogo 'Solo a Solà-Morales' in 'Diferencias. Topografia....', pp.12) -, desde cedo que as várias correntes acompanham mutuamente o seu desenvolvimento.

⁴⁴ Peter Eisenman in Solo a Solà-Morales in 'Diferencias...', pp.11 (t.I)

⁴⁵ Um objeto em condição atópica é um objeto suspenso na temporalidade do presente, que não possui origem – passado – e não aspira a um ideal futuro. A temporalidade dos projetos de Eisenman concentra-se então no presente, conquanto produz múltiplas origens ficcionais para o mesmo objeto, que produzem vários significados simultaneamente, que considera a única forma de romper com a ideia progressiva de tempo.

qualquer uma destas proposições no seu extremo), que a arquitetura contemporânea vai gerando o seu próprio campo de possibilidades, abraçando ou repudiando o seu repertório (histórico) figurativo.⁴⁶

Dentro ou fora de um registo figurativo, de forma mais nostálgica ou de forma mais entusiasta, resgatando constantemente a arquitetura do seu 'envelhecimento' e desenvolvendo processos alternativos e independentes que sublinham sistematicamente a incapacidade de fixação de um modelo de primazia, assim se passa, como diz Ignasi Solà-Morales, de uma organização tratadística a uma nova tradição crítica', onde 'o campo das decisões artísticas é ilimitado, o da experimentação infinito'⁴⁷, e onde cada arquiteto constrói a sua própria norma, que trabalha debaixo da 'linha de fogo' da existência de uma autonomia disciplinar que surge confrontada com uma realidade territorial que não chega nunca a dissipar-se.

Ainda que o conceito de autonomia tome, no contexto europeu, contornos mais suaves, já que a realidade e a presença física, testemunhas de um espólio formal que permanece ativo na reformulação do território, superam qualquer teoria. Lugar e contexto permanecem valores válidos para a construção de um património futuro, continuamente lançando a dúvida sobre a sobrevivência de uma arquitetura 'fechada' sobre si. No contexto português esta evidência é ainda mais nítida. Um Portugal que, segundo Alexandre Alves Costa, vai-se compondo em oposições permanentes: autoridade e permissividade, projeto e espontaneidade, centralismo e regionalismo, nacionalismo e internacionalismo, aventura radical e conservadorismo estagnante, experiencialismo e escolástica, razão e sentimento. É neste contexto, diz, que se desenvolve 'um tipo de eficácia praticamente sem rival por não haver (ao contrário do que acontece na arte) conflitos sobre os seus fundamentos ou sobre os seus objetivos, sobre os seus problemas ou sobre os seus tipos de soluções',⁴⁸ e é neste contexto que surgem os autores que iremos analisar. É no entanto também neste contexto que se leem as diferenças possibilitadas pela existência de uma visão plural comum a um mesmo território, recriadas não só a partir do que é já familiar mas também a partir de influências trazidas pela globalização por lugares estranhos ou alheios à nossa cultura.

⁴⁶ A luta por substituir a condição puramente visual do objeto está enraizada na produção arquitetura contemporânea, não obstante o fato de estar comprovada a impossibilidade de uma completa objetivação de qualquer prática artística - em último caso, sempre denunciada pela presença do autor e pela visão da história como um processo aberto, progressivo, de constante crescimento nas dialéticas constituídas com o presente.

⁴⁷ Ignácio Solà-Morales, 'Inscriptiones', pp.93

⁴⁸ Alexandre Alves Costa, 'Introdução ao estudo...', pp.21

Parte 3. O arquiteto *hoje*.

Começamos a segunda parte pela análise da obra de Álvaro Siza. A produção teórica em torno da obra de Siza é de tal quantidade que dificilmente se vislumbra algo de novo por dizer. Assim, para este ensaio selecionei apenas os textos que me pareceram mais indicados para a tarefa que me propus. 'Imaginar a evidência', 'Oito pontos ao acaso', (escritos pelo autor), juntamente com monografias e algumas entrevistas foram os textos escolhidos. O ensaio sobre o ateliê ARX tem a particularidade de ter sido antecedido por uma conversa com José Mateus, a propósito da realização do seu doutoramento no mesmo campo de investigação (autoria e arquitetura), o que me permitiu agudizar um pouco mais o discurso acerca da prática projetual do ateliê. O ensaio sobre a arquitetura de Manuel Vicente vislumbra essencialmente entrevistas ou textos escritos pelo autor. O autor é tão explícito nas suas opiniões acerca dos variados temas que aqui se abordam, que mais não se fará que elencar um roteiro, uma incursão pelo seu discurso poético e arquitetónico, de resto irremediavelmente inseparáveis, como iremos atestar. Contam também as visitas às obras dos projetos construídos dos três ateliês, infelizmente muito longe de abarcar a totalidade daqueles a que aqui me refiro.

Pretende-se através da análise das obras 'ler' o que nelas configura uma autoria. Não se pretende destituir o autor de margem para desvios dentro dos traços que configuram a sua obra, nem tomar o desvio como norma, ou seja, não se pretende constituir arquétipos intelectuais para as obras analisadas. Até porque cada um dos arquitetos expressa as suas ideias na escrita, o que nos coloca perante uma enorme quantidade de informação que estabelece uma ponte direta (e certamente mais verdadeira) com as suas idiosincrasias.

Quais são, então, os exclusivos que em cada obra que configuram uma autoria e de que maneira esses exclusivos podem ajudar a uma melhor compreensão da arquitetura contemporânea, conquanto esta possa ser definida por aquilo que os reúne numa unidade comum?



1. Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1971-4

2. Igreja Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-6

3. Casa Vieira de Castro, Famalicão, 1984-98

4. Edifício da Revigrés, Águeda, 1993-97



5. Faculdade de Arquitetura do Porto, Porto, 1987-93

6. Pavilhão Carlos Ramos, Porto, 1985-86



7. Museu de Serralves, Porto, 1996-99

3.1. Siza

‘Tudo tem um começo’

Álvaro Siza

‘Todo o imaginário de Siza é para mim um imaginário rarefeito e, quanto muito, historicista. Eu sinto todo o imaginário de Siza completamente em conflito com o imaginário corrente, mas nele próprio.’

Manuel Vicente, ‘arquitetura falada...’, pp.91

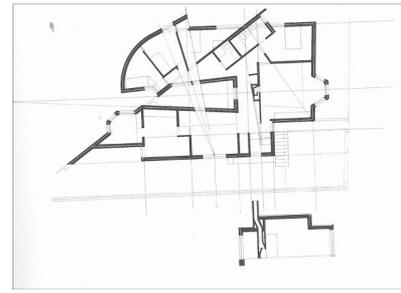
3.1.1. Uma linguagem visualmente reconhecível.

Várias são as premissas que nos permitem identificar à partida uma obra de Siza: a existência de uma linguagem formalmente reconhecível, apreensível nas plásticas paredes brancas com embasamento em pedra mármore - visível sobretudo a partir do projeto para o Banco Pinto & Sotto Mayor, do início da década de 70, e reconhecível em inúmeros edifícios como a Faculdade de Arquitetura do Porto, o Museu de Serralves, a Igreja de Marco de Canaveses, a casa Vieira de Castro, o edifício da Escola Superior de Educação de Setúbal ou o edifício para a Revigrés em Águeda, a título de exemplo -, as fachadas com desenhos antropomórficos (imagens que se assemelham a rostos facultadas pelas aberturas dos vãos exteriores nas paredes lisas), como na Faculdade de arquitetura do Porto ou no Pavilhão Carlos Ramos, ou a subtilidade com que dispõe os vãos, sempre cuidadosamente enquadrados em relação à paisagem, como acontece, a título de exemplo, no Museu de Serralves. A sua arquitetura denuncia também o recurso mais ou menos sistemático aos ângulos agudos, um gesto sistemático, ou pelo menos recorrente, que é de resto perceptível na entrada do edifício para a Escola Superior de Educação de Setúbal ou na casa António Carlos Siza.

A unidade da obra de Siza Vieira é assim apreensível, em parte dos seus projetos, por uma predominância estilística que permite a identificação de uma linguagem que encontra no domínio visual um veículo legítimo para a identificação de uma autoria.

3.1.2. Interdisciplinariedade. O processo artístico. O autor ‘solitário’.

A autoria na obra de Álvaro Siza não se limita à arquitetura. Estende-se aos desenhos de paisagens,



8. Entrada do edifício da Escola Superior de Educação de Setúbal, Setúbal, 1986-94

9. Casa António Carlos Siza, Porto, 1976-78



10. Pormenor de puxadores e guarda na Casa Vieira de Castro, Famalicão, 1984-98



11. Depósito de Água na Universidade de Aveiro, Aveiro, 1991



12. Parede do Pavilhão de Portugal, Expo 98, Lisboa, 1995-98

13. Parede da entrada do edifício de habitação no Chiado, 1991-96

sobretudo na forma de esboços, que assumem um caráter operatório no desenvolver do projeto. Estende-se também ao desenho de mobiliário, que surge enquadrado nos projetos de arquitetura, no desenho de guardas, corrimões, puxadores, e na variedade de elementos desenhados que prefiguram as suas obras. Denunciam o gosto pela escultura (em consonância com a sua formação na Escola de Belas Artes do Porto), visível por exemplo no depósito de água junto à escola Superior de Educação de Setúbal. A ideia que construímos da sua arquitetura é assim alimentada por esse reportório multidisciplinar que faz parte do imaginário do arquiteto, que inscreve a sua obra num sentido mais lato – retratado recentemente na Bienal de Veneza 2012, com uma exposição de mais de 50 desenhos que foram desenvolvidos a partir de notas de viagem e croquis. Os seus esboços, diz Vittorio Gregotti, são justamente tão célebres quanto a sua arquitetura, pois inventaram não só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projeto, construíram uma verdadeira identidade morfológica da escrita de uma geração inteira, mesmo fora da escola do Porto, mesmo fora de Portugal.⁴⁹

Existe, numa aproximação à arquitetura de Siza, uma aura de informalidade que tem muito a ver com esse universo multidisciplinar, permanentemente evocado no processo e nas obras, e que denuncia também a presença de uma individualidade que desde cedo exerce um total domínio sobre o projeto, que ‘nasce’ imbuído nesse universo muito particular, e que mantém portanto uma ligação genética e prolongada com o autor.

O processo de criação é, assim, um processo manual, muito próximo do processo artístico, onde o desenho permite acionar um reconhecimento e validar uma perceção sensível da paisagem, que não raras vezes dá início ao projeto. E o arquiteto não faz questão de os esconder, muito pelo contrário. Eles aparecem inclusive nas paredes do edifício da Expo 98 ou nos azulejos brancos do edifício de habitação no Chiado, exibidos como parte da (sua) arquitetura, como parte do processo.

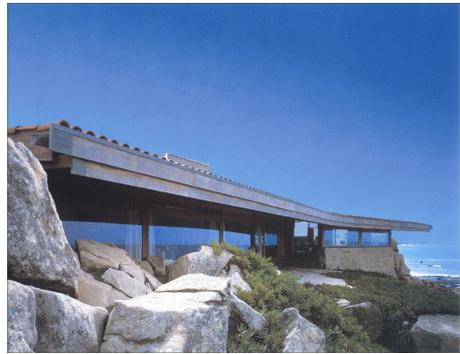
Nesse sentido, quando falamos de Siza não falamos apenas da sua arquitetura, falamos do conjunto da sua obra, que nos reporta de forma quase imediata à intimidade do autor. Esta é uma característica essencial para compreender a autoria em Siza: Siza personifica a figura do artista ‘solitário’, que trabalha dentro de um registo (artístico) muito próprio que passa em total plenitude para a obra, e que se apresenta em total consonância – estrutural e fisicamente - com o universo denso e complexo que lemos na sua arquitetura. É na multidisciplinariedade do seu trabalho mas também nos projetos que se atesta a habilidade inata de conjugar várias coisas ao mesmo tempo numa harmonia que resulta, como diz Jacinto Rodrigues, num equilíbrio instável.⁵⁰ Isto porque na sua obra assistimos ao cruzamento e ao estabelecimento de relações com coisas diferentes que convivem estabelecendo múltiplos vínculos dentro de uma unidade comum. A convivência entre o natural e o artificial, visível nas piscinas de Leça de Palmeira, da tradição e do atual, presente na Casa de Chá da Boa Nova, e o recurso simultâneo à

⁴⁹ Vittorio Gregotti, ‘O outro’, prefácio do livro ‘Imaginar a Evidência’, pp.9

⁵⁰ Jacinto Rodrigues, ‘Álvaro Siza/ Obra e método’, pp.11



14. Piscinas de Leça de Palmeira, 1961-66



15. Casa de Chá da Boa, Leça de Palmeira, 1958-63

sensibilidade e ao racionalismo (de que falarmos mais à frente), criam composições formais e espaços que produzem obras de natureza ambígua, que propiciam uma leitura dúbia da sua obra. Na sua arquitetura, as variáveis que concorrem ao projeto estabelecem entre elas quase sempre limites ambíguos, que anulam a possibilidade de uma interpretação unilateral.

A construção de uma arquitetura a partir de um processo criativo predominantemente individualizado e artístico, como dissemos, adquire na sociedade contemporânea 'acelerada', global e algo dispersa a expressão de um anacronismo, sobretudo se pensarmos no alcance que a sua arquitetura tem vindo a ganhar, quer na quantidade de produção a que dá resposta, quer por o seu campo de atuação responder já por um território vasto, de dimensão internacional (Siza tem mais de cem projetos construídos em três continentes).

De facto, ainda que algures no meio dos anos 80, como diz Rafael Moneo, algo se perca da meticulosidade com que Siza desenha os seus primeiros projetos, que tendem a ser menos singulares e mais esquemáticos, ganhando mais autonomia mas perdendo algo do espontâneo com a realidade tão característica das suas primeiras obras⁵¹, a obra de Siza constrói-se na presença de um universo autónomo e individual que torna cada projeto não só singular como bastante idiossincrático.

Se no caso de Siza, como já dissemos, a presença no panorama arquitetónico é suportada pela existência de uma imagem reconhecível, e portanto familiar, ela é também garantida por ocorrências antagónicas a uma leitura imagética uniforme, que se situam à margem de um sistema de produção de ênfase técnica ou virtual. A arquitetura nasce de um processo manual que 'bebe' a sua inspiração nesse universo individual, que subsiste ao domínio da esquematização possibilitada pela produção gráfica computadorizada. Ainda que o próprio arquiteto acuse essa realidade ('o que conta é ser-se rápido'),⁵² na metodologia de Siza os meios informatizados de produção estão salvaguardados do processo no momento embrionário. A incapacidade que reconhecemos no homem moderno de ultrapassar a separação com o mundo é superada de forma decisiva na arquitetura de Siza, retratada de forma caricata na presença constante da figura humana nos seus desenhos.

3.1.3. Autonomia versus realidade.

É uma evidência na obra de Siza o apego e o convívio com a realidade física (histórica e contextual) na elaboração das obras, nomeadamente pela importância dada ao lugar como mote para a construção de uma ideia de projeto. A aderência a circunstâncias físicas que prefiguram o exercício de projeto é, de resto, uma das características mais sonantes da sua obra. A relação da arquitetura com o mundo físico,

⁵¹ Rafael Moneo, 'Inquietud Teórica y estrategia proyectual in la...', pp.245

⁵² Álvaro Siza Vieira in introdução a 'Álvaro Siza', Philip Jodidio, pp.11



16. Edificio 'Bonjour Tristesse', Berlim, 1980-84

natural, perante o qual existe uma atitude assumidamente inclusiva, é uma dimensão fundamental do seu trabalho. De resto, o próprio arquiteto diz que ‘há sempre um começo’ e que ‘não inventamos nada, transformamos apenas’. A memória ou a apreensão de realidades presentes e anteriores, nas suas mais diversas variantes, perpetuam a ideia do autor como um recetáculo de estímulos onde o lugar e o contexto permanecem valores válidos para a arquitetura, que ‘nasce’ de um processo sensível de assimilação perante uma realidade dada. Em alguns edifícios é particularmente visível a relutância em aderir a uma abstração ‘pura’, como é o caso do edifício Bonjour Tristesse, em Berlim. E, no entanto, um universo autónomo está também presente na sua obra sem que o processo se desvincule dessa aproximação mais ‘tradicional’ às pré-existências.

A dicotomia entre autonomia e realidade toma assim na obra de Siza contornos muito particulares. Na sua obra a existência de um universo autónomo passa pelo cruzamento de uma leitura sensível, que cruza aspetos inteligíveis da realidade (que se lê sobretudo no apego ao lugar), com o domínio de processos internos, próprios à arquitetura. Estes processos lêem-se a vários níveis: pela existência de uma cronologia ‘interna’ (de que falaremos mais adiante), pelo recurso a um espólio histórico-figurativo - em que a sua obra surge como um exemplo sintomático de uma re-integração estética da linguagem de período moderno - e pelo recurso a processos abstratos (nomeadamente à geometria ou ao desenho) para a construção física do projeto, que não dependem inteiramente da realidade.

É aqui que se esboça uma premissa essencial para compreender a autoria em Siza: a aderência a uma autonomia disciplinar, apreensível na existência de uma cronologia ‘interna’ ou na reposição de referências que dialogam com o passado formal da arquitetura, convive com o apego à realidade física e cultural do projeto, o que faz com que a sua arquitetura seja ao mesmo tempo universal, global, e uma forma de rememoração de um património coletivo mas também individual que constitui, na sua diversidade, mas também na sua unidade fundamental, o âmbito onde a arquitetura de Siza se produz.

3.1.3.1. Um reportório histórico-figurativo.

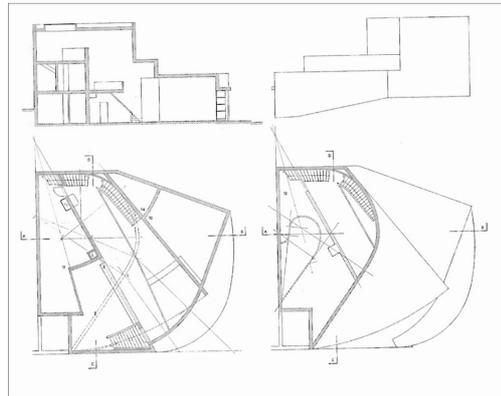
Se a faculdade de agrupar elementos tão díspares nas suas obras vem, como já dissemos, da interdisciplinaridade promovida pelo interesse nas artes, ela aparece também na mistura dialética de referências atuais e historicistas que propiciam a existência de uma constante ambivalência formal na sua obra. Como o próprio diz: ‘sou conservado e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.’⁵³

O recurso ao reportório figurativo (histórico) arquitetónico é uma evidência na arquitetura de Siza, nomeadamente pelo recurso contínuo – sublinhado pelo próprio - a referências se alojam na tradição do

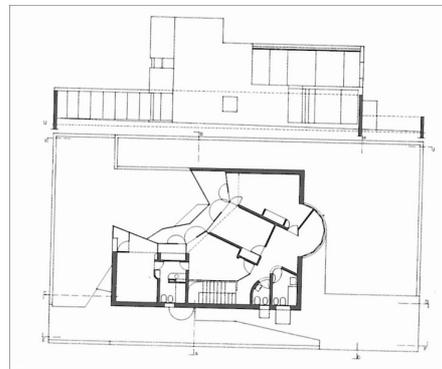
⁵³ Siza Vieira, ‘Oito pontos ao acaso’, pp. 814



17. Bairro de Caxinas, Vila do Conde, 1970-72



18. Banco Pinto e Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1971-74



19. Casa Beires, Póvoa do Varzim, 1973-76

período moderno, como é o caso de Adolf Loos (legível nas familiares volumetrias, fachadas e janelas do bairro de Caxinas, em Vila do Conde, do início da década de 70), Frank Lloyd Wright (na afinidade com a construção orgânica), ou Alvar Aalto (na maleabilidade dos espaços e na plasticidade dos seus elementos formais).

Uma 'arquitetura de arquiteturas. Arquitetura de referências',⁵⁴ assim se refere Rafael Moneo à arquitetura de Álvaro Siza. O uso de um reportório formal de grande variedade e de várias origens nos seus projetos sublinha uma identidade cultural europeia que sobrevive pela identificação com coisas 'já vistas', numa historicidade mil vezes renovada. Uma arquitetura que abraça as referências históricas, onde as imagens familiares e reconhecíveis aparecem não raras vezes em estado físico puro na sua arquitetura, visualmente expostas, ainda que recriadas num novo contexto e submetidas a uma rigorosa hierarquia. A sua arquitetura constrói-se na sobreposição de várias circunstâncias culturais e históricas, onde as peças têm um valor independente, embora complementar, porque inseridas num todo estruturado: 'Siza expõe o idioma moderno a um novo conjunto de problemas à medida que a arquitetura passa e repassa do contínuo ao descontínuo'⁵⁵.

3.1.3.2. O desenho como abstração.

O recurso à geometria, uma premissa de dominância abstrata ou mesmo externa à arquitetura, não é de todo estranho à obra de Siza. Denuncia a presença de um racionalismo pragmático que convive com a realidade física, histórica. É o caso do Banco Pinto e Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, ou da Casa Beires, na Póvoa do Varzim. Segundo Rafael Moneo cria-se, nesta última obra, 'um universo autónomo' no tratamento da fronteira entre o exterior e o interior, um desenho geométrico que parece tentar anular a separação habitual entre o 'fora' e o 'dentro', o que faz do projeto 'um pequeno/grande exercício de geometria onde a estratégia estabelecida no projeto prevalece (...) Em outras palavras, é uma casa onde constantemente se faz sentir a presença da arquitetura. A sua geometria dá lugar a infinitas soluções singulares que nos atraem e nos fazem admirar a sensibilidade do arquiteto'. Em relação ao Banco Pinto e Sotto Mayor, diz, sobrevive 'a intenção de mostrar em toda a sua pureza, enquanto fenómeno ou evento, o que é a arquitetura. A complexidade deste espaço obriga a ir mais além das considerações exclusivamente linguísticas. É uma arquitetura que fala de arquitetura e que tenta oferecer a experiência de si mesma desde aquilo que se pensa que seja a sua própria essência: o espaço em sua pureza enquanto tal, o espaço sem as limitações que, nos edifícios, obriga o uso'.⁵⁶

⁵⁴ Rafael Moneo, 'Inquietud teórica y...', pp.251

⁵⁵ Peter Testa in 'Ávaro Siza', pp.8

⁵⁶ Rafael, Moneo, 'Inquietud teórica y...', pp.224-226



20. Casa António Carlos Siza, Santo Tirso, 1976-78



21. Casa em Matosinhos, 1954-57

22. Piscinas da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65

23. Casa Alves Costa, Póvoa do Varzim, 1964-70

24. Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971-73



25. Banco Borges & Irmão, Vila do Conde, 1978-86

26. Casa Avelino Duarte, Ovar, 1980-84



27. Museu Mimesis, Coreia do Sul, 2006-09

Noutras obras, como na casa António Carlos Siza, a presença de uma linha oblíqua no desenho ortogonal parece converter-se no elemento chave para a construção da casa.

Estas premissas constroem um método de trabalho que nega toda a visão totalitária e unidimensional, que adere sem hesitações à inclusão de um campo formal complexo, ao mesmo tempo entendendo a arquitetura como um campo disciplinar dotado de autonomia, capaz de estabelecer ou de trabalhar dentro das suas próprias regras: 'no caso de Siza estamos perante um arquiteto que atende ao contingente, ao inesperado, sem esquecer o valor que tem o encontro com o que foi a origem da arquitetura. É como se, ante a obra de arquitetura de Siza, descobríssemos o mais essencial, aquilo que com mais força caracteriza o fenómeno arquitetónico. Na sua obra, a arquitetura em estado puro converte-se sempre em protagonista'⁵⁷.

3.1.3.3. A importância da cronologia na obra de Siza.

Como já dissemos, vislumbram-se dois momentos no percurso da obra de Siza. Um primeiro, com uma arquitetura que lembra o estilo vernacular e o gosto artesanal pela construção popular, aliados ao predomínio da horizontalidade, incluindo obras como a Casa de Matosinhos, a casa de Chá Da Boa Nova, as piscinas da Quinta da Conceição e de Leça, a casa Miranda Santos, a casa Alves Costa ou a casa Alcino Cardoso, projetos das décadas de 50 e 60, e um segundo momento, que coincide com a abertura do ateliê a um campo geográfico mais abrangente e a uma maior necessidade de resposta aos projetos simultâneos do ateliê, e que coincide também com a adoção de uma linguagem mais abstrata, no recurso à plasticidade possibilitada pelo uso das paredes brancas contínuas que se viriam a tornar uma imagem familiar, como acontece no Banco Borges & Irmão ou, já na década de 80, na casa Avelino Duarte. Em qualquer um destes momentos mantém-se, como já dissemos, a presença de um universo íntimo estreitamente relacionado com a presença do autor com 'peça de engrenagem' do projeto.

Mas a existência de uma autoria com um foco de criação único está também presente na sua obra de outra forma: em termos cronológicos e linguísticos, a obra de Siza caminha num só sentido. As relações de parentesco entre os vários projetos que desenvolve é uma constante na sua arquitetura. Nesse sentido, cada projeto deve ao contexto e às circunstâncias particulares que o conformam (programa, lugar, promotor) tanto como aos projetos anteriores.

Passo a explicar: embora cada obra siga de forma evidente um rumo particular - e muitas vezes surpreendentemente imprevisível, como podemos comprovar no recente Museu Mimesis, na Coreia do Sul (fato que comprova ou torna ainda mais presente a existência de uma assinatura 'artística') -, o reportório de que Siza faz uso referencia-se também aos projetos anteriores desenvolvidos pelo ateliê.

⁵⁷ Rafael Moneo, 'Inquietud teórica y...', pp. 200-201



28. Mesa invertida, Museu de Serralves



29. Mesa invertida, Centro de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela

Assim, na obra de Siza cada edifício não constitui uma alternativa em relação ao anterior, não obstante a constante introdução de inovações espaciais nos seus projetos, mas uma soma, uma acumulação, que se torna evidente na reutilização de elementos. Pormenores construtivos, rodapés, caixilharia, peças desenhadas como mobiliário ou elementos formais diferenciados reintegram periodicamente os edifícios, como a mesa invertida utilizada em Serralves, vista pela primeira vez no Centro para a Arte Contemporânea de Santiago de Compostela. Como sublinha Jorge Figueira: 'pode-se dizer que é cada vez mais no interior do seu próprio universo que Siza encontra as soluções'.⁵⁸

Esse processo acumulativo é referido pelo próprio Siza a propósito dos desenhos de reconhecimento do lugar de intervenção: 'Muito do que antes desenhei (do que os outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso'⁵⁹. É um processo de soma, onde cada projeto denuncia o posicionamento cronológico em relação aos anteriores, e que espelha de forma evidente a relação de proximidade ao autor, ele próprio testemunho da passagem do tempo.

É este também um campo autónomo em que a obra de Siza se desenvolve, sem que sobre isso haja qualquer espécie de fingimento. Assume-se a consciência de uma 'autoria' que se estabelece também pela existência de uma narrativa dentro da unidade das obras, na existência de uma linguagem visual comum ou na recorrência a elementos formais (de origem mais recente ou mais longínqua) que se tornam constantes ou recorrentes. Um processo que dota a sua arquitetura de uma dimensão claramente abstrata, porque esboça dentro de um universo plural e propositamente dialético com o mundo a sua própria autonomia.

3.1.4. Autoria e contemporaneidade. A perda da forma ideal.

Se as obras de Siza expõem de forma impar um entrosamento muito particular entre o projeto da autonomia disciplinar e a realidade como eixo nevrálgico do projeto, a sua arquitetura responde também pela consciência de uma sociedade em permanente transformação, consciência essa despoletada pela perda de um referencial único, propiciado por uma leitura monolítica do mundo, realidade que preside, no fundo, à origem do 'sentimento' moderno.

Mas se no período moderno a intencionalidade do projeto estaria submetida a uma explicação lógica que pretendia eliminar toda a opção livre, intuitiva e arbitrária do processo de criação, a arquitetura de Siza situa-se num universo 'pós-moderno' que retoma valores 'perdidos' como parte integrante do projeto, que abraça desde cedo as 'complexidades' e 'contradições' propostas por Venturi.

⁵⁸ Jorge Figueira, 'Explicado às crianças' in 'A noite em arquitetura', pp.45

⁵⁹ Álvaro Siza Vieira, 'Oito pontos...', pp.814



30. Bairro da Malagueira, Évora, 1977-97

As formas e altimetrias que se articulam no seus edifícios revelam um espaço concebido mais de forma sensorial que puramente geométrica ou virtual (para o qual a elaboração constante de esquiços muito contribui), ainda que alguns dos seus edifícios, como é o caso do edifício de habitação Bonjour Tristesse, em Berlim, do Museo Iberê Camargo, no Brasil, ou do Bairro da Malagueira, em Évora, acusem um gesto mais amplo, mais abstrato, este último pela existência de uma malha reguladora modular que denuncia uma organização esquemática com uma rigidez típica do moderno.

A importância dada ao espaço, do ponto de vista fenomenológico, escapa de resto a muitas abordagens contemporâneas que favorecem relações abstratas ou metafóricas como eixo estrutural e estruturante para a construção dos espaços - ou das suas imagens. Nesse sentido, nas suas obras tanto existe a experimentação abstrata com os aspetos pictóricos e plásticos como uma pretendida e generosa organicidade, onde está implícito o entendimento do papel ativo do visitante no projeto.

Este é um ponto fulcral na análise da obra de Siza. A atenção dada ao lado mais humano da prática, que se torna particularmente visível nas obras que realiza em Portugal após a revolução de 1974 (um curto episódio, como o próprio escreveu, onde abria o projeto ao diálogo constante com os futuros moradores, incitando ao debate como metodologia inclusiva, como acontece nos projetos para o bairro de S. Vitor ou para os bairros do SAAL), postura que seria retomada, embora com menos sucesso, no projeto para o bairro de Haia, na Holanda. Mas este, diz Siza, 'não é um processo de ser simpático'⁶⁰, é antes a exposição de uma preocupação de índole social, coletiva, fulcral à arquitetura.

Mas a ligação com a ocupação futura do projeto vem também da consciência da incapacidade de dar um 'fim' ao edifício, na negação de produzir a forma como uma matéria fechada, resolvida, mas que se completa apenas na dialética com os seus utentes, e que assume talvez a sua maior expressão nas Piscinas de Leça, um lugar visivelmente apropriável de forma livre e espontânea.

O abandono na crença na forma ideal, que havia tido ao invés lugar cativo no período moderno, e que descende da crise instalada após a falência do 'estilo internacional', está presente na obra de Siza. É da combinação da racionalidade discursiva da sua obra, que integra sempre uma dimensão sensível e intuitiva, como refere Jacinto Rodrigues, 'sempre criando formas no concreto real e nunca moldando o real com modelos formais estáticos',⁶¹ que a sua arquitetura se produz oscilando entre abstração e empatia. As potencialidades do ato criativo estão assim retratadas em Siza não só até ao momento de fixar a forma, mas permanecem para lá da rigidez do objeto, desafiando o limite do estático, como que a desmenti-lo permanentemente. A arquitetura de Siza alude assim a uma espacialidade própria, mas não de modo expressamente concetual, mais no sentido da experiência inacabada, que se expressa através de uma emoção que se revela no âmbito da estética.

⁶⁰ Álvaro Siza Vieira in 'Álvaro Siza, Obra e método...', Jacinto Rodrigues, pp.23

⁶¹ Jacinto Rodrigues, in 'Álvaro Siza, Obra e método...', pp. 10

As suas obras são elas mesmas como que uma expressão literal do momento de criação, que não está nunca consumado, que não está completo, apreendido de forma sensível pelo espetador nos pequenos 'tiques' ou gestos que remetem para o momento de criação. Para Jorge Figueira esse 'processo de dúvidas expostas', é 'a chave da sua longevidade, porque evita a fixação de respostas, que é o mecanismo das modas'⁶², para outros, como Rafael Moneo, é a 'vontade de fazer da arquitetura uma experiência sensível espacial (...) uma celebração constante do extraordinário, do excepcional, como uma contínua ocasião de insistir no valor dos acidentes.'⁶³

A sua obra está assim imbuída num processo emocional que lhe confere um conhecimento alargado que não cabe numa arquitetura objetivável. Essa amplitude humana confere-lhe universalidade. É por isso que a sua arquitetura escapa à especialização, e é também por isso que não deixa ninguém indiferente. Nas indecisões, nas grandes ou pequenas questões que não têm uma resposta evidente ou imediata. Visitar uma obra de Siza é como entrar num diálogo com o arquiteto em tempo retrospectivo, é tentar dar resposta - apenas com a apreensão, sem aspirar a uma resposta 'inteira' ou racional - às perguntas colocadas na altura da conceção espacial, captadas no fecho do projeto e nos gestos inesperados que 'sempre são capazes de oferecer-nos alguma descoberta'⁶⁴.

Se a sua arquitetura trabalha no domínio do visual, é recusada a fixação de um modelo estático, rígido, que vincule a existência por uma forma (física) plenamente satisfatória. Há por isso na sua obra essa falta de celebração, da alegria que advém do domínio completo da realidade, antes a consciência das suas constantes transformações. Esta consciência comporta - de uma forma não tão distante das teorias contemporâneas mais abstratas - a impossibilidade de dar um fim pontual, objetual ou material à arquitetura ou ao abjeto. A arquitetura de Siza é também uma luta contra o envelhecimento da arquitetura (contrariando a forma estática ou o destino estéril do edifício), que não deixa de ser sintomática da necessidade de acusar o estado permanentemente evanescente - ou fugidio - da realidade.

⁶² Jorge Figueira, 'Álvaro Siza. Modern Redux...' in 'O arquiteto...', pp.78-79

⁶³ Rafael Moneo, 'Inquietud teórica y...', pp.237

⁶⁴ *idem*, pp. 204



31. Cara RM, Murtal, 1999-2002



32. Centro Regional de Sangue, Porto, 2002-04



33. Casa em Possanco, Comporta, 2006-07

3.2. ARX Portugal

‘É como se voltássemos sempre ao zero’

José Mateus (ARX Portugal)

3.2.1. Uma arquitetura inédita.

Dos arquitetos abordados, os ARX (também conhecidos como Nuno e José Mateus) são aqueles que concretizam de forma mais aguda a ideia moderna de operação abstrata. O entendimento da prática de projeto como um mecanismo predominantemente concetual não é, como em Álvaro Siza, uma condição mas uma premissa, ou seja, existe uma apropriação dessa propriedade (chamemos-lhe assim, já que a entendemos como uma característica intrínseca à própria arquitetura) para ser constituída como regra prévia, originária do processo, proporcionando - diríamos mesmo, zelando - pela diversidade dentro do percurso que engloba todos os projetos.

De forma genérica, o trabalho deste ateliê, que se inicia no início dos anos 90 em Portugal, assume uma abordagem inédita no território nacional, que resulta do cruzamento de uma arquitetura influenciada por práticas projetuais de predominância abstrata – validada pela experiência de Nuno Mateus no ateliê de Peter Eisenman, para além da colaboração no ateliê de Daniel Libeskind, juntamente com algumas das figuras centrais do desconstrutivismo no final da década de 80 e início da década de 90 - com uma arquitetura desenvolvida no contexto europeu, mais propriamente em território nacional.

Tendo sempre em linha de conta, no entanto, como diz José Mateus, que depende do ponto do globo onde estamos para uma ideia (ou uma arquitetura) se transformar em radical ou não, ‘a esse nível o ateliê ARX não é particularmente radical, se pensarmos como cidadãos do mundo e não apenas como portugueses’⁶⁵. É, no entanto, no cruzamento entre uma arquitetura que ensaia o radicalismo que se discutia de forma já assumida na segunda metade do século *vinte* na América ou em Berlim com uma arquitetura que se incorpora num modo de construir e fazer português que analisamos a obra deste ateliê e o seu posicionamento face à questão da autonomia disciplinar na contemporaneidade.

⁶⁵ José Mateus, entrevista a ‘arq/a’, nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt>

3.2.2. O 'novo'. A ausência de uma linguagem fixa.

Se olharmos para a casa RM, no Murtal, para o Centro Regional de Sangue do Porto ou para a Casa Possanco, na Comporta, não percebemos que se trata de três obras de um mesmo ateliê. Esta é uma característica da arquitetura do ateliê ARX, que tem na sua essência ou na sua prática metodológica e processual a aspiração de desenvolver uma arquitetura que vai claramente além do que possa ser considerado uma opção estilística, ou seja, que resida apenas no âmbito ou na esfera do formal. Resulta antes de um entendimento teórico, particular, que não só garante a unidade dos projetos do ateliê (pela existência de uma metodologia comum) como tem como função definitiva do processo criativo a ausência de uma linguagem reconhecível nos seus projetos.

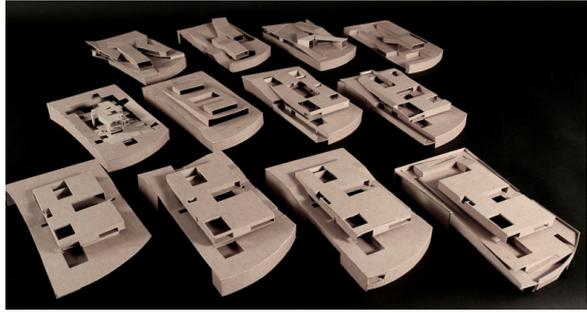
Assim, no que toca ao resultado formal ou visual das suas obras, cada edifício é perfeitamente separável dos demais e, por isso, autodefinitório. A preocupação com essa originalidade é, de resto, assumida pelos próprios arquitetos na 'carta de apresentação' do site: 'A nossa arquitetura não segue um léxico, ou uma linguagem fixa. Em cada novo caso, procuramos encontrar os "vocábulos" para uma linguagem específica desse novo contexto. Mais do que procurarmos os pontos comuns entre cada novo projeto e o anterior, interessa-nos encontrar as diferenças. É como se voltássemos sempre ao zero. E, a um certo nível, é essa ideia de inovação que nos interessa.'⁶⁶

Esta característica é importante para perceber de que modo o 'novo' surge no trabalho de ARX. O compromisso com a ideia de obra singular, no sentido da diversidade formal, ou seja, de cada projeto como um desvio dos restantes, assume-se no percurso do ateliê e na metodologia como uma condição tida *à priori*: 'Os projetos são feitos um a um, com os seus dados específicos e, no nosso entender, extinguem-se em si próprios (...) A coerência que nos interessa é a de fazer cada vez melhor arquitetura, aquela que nos permite a fundamentação e solidez de cada obra, não uma coerência perceptível imediatamente, mas eventualmente superficial, associada a um determinado tipo de léxico. Há quem entenda que chegar a esse tipo de linguagem é fundamental para a caracterização de um autor. É um problema de identidade. Para nós, não é. Não nos sentimos inseguros nem diminuídos por isso. Não queremos trabalhar num determinado universo de ideias e alfabeto muito pré-definidos. Quando entramos num projeto, fugimos da ideia de pré-conceito ou pré-definição, porque é inibidor e corta-nos a liberdade.'⁶⁷

Assim, descreveremos sucintamente o método de trabalho do ateliê, já que este surge como base, como regra comum entre todos os projetos, e como tal é dentro dessa unidade, dessa concordância ou dessa constante, que podemos esboçar a sua autoria.

⁶⁶ José e Nuno Mateus, Perfil ARX Portugal, <http://www.arx.pt/pt/perfil-arx>

⁶⁷ José Mateus in entrevista arq/a, nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt>



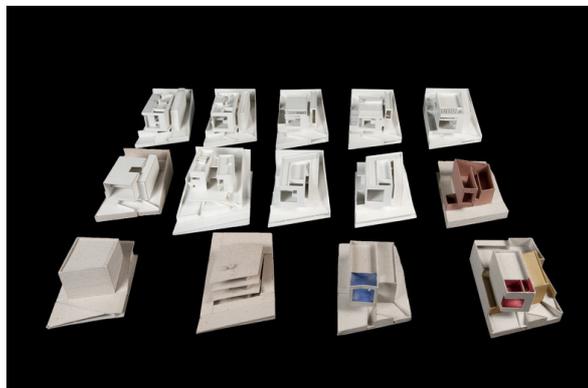
34. Maqueta para Casa em Leiria, projeto de 2006-07



35. Maqueta para Escola Superior de Tecnologia do Barreiro, projeto de 2001-03



36. Maqueta para Conservatório de Música de Cascais, projeto de 2004



37. Maqueta para casa NX, na Parede, projeto de 1999-2003

3.2.3. O processo. Concetualismo e abstração. Moderno sempre.

A maquete é, para José e Nuno Mateus, o meio privilegiado para a experimentação da(s) forma(s). O recurso à maquete implica também a recorrência ao espaço cartesiano na elaboração do projeto, pelo menos numa fase inicial. A visualização tridimensional do objeto constitui o começo, o esboço do projeto que virá. Cada projeto, após uma análise preliminar do programa e das condicionantes do edifício, origina várias maquetas (e cito de memória a partir da conversa que tive com José Mateus), das quais apenas uma – aquela que mais divergir dos conceitos ou pesquisas levadas a cabo nos projetos anteriores, ou seja, aquela que permita a exploração ou experimentação de formas ou conceitos que ainda não tenham sido exploradas, que sejam mais atípicas no percurso do seu trabalho – dará origem ao modelo que parte para a elaboração do projeto. Esta fase é por excelência a fase mais propícia à experimentação, quer pela constituição de modelos alternativos que poderão desaguar em diferentes soluções para um mesmo projeto (lembrando as variações esquemáticas das Villas de Palladio), quer pelas possibilidades que se mantêm em aberto no manuseamento abstrato das maquetas, que muitas vezes perdura até ao projeto de execução: ‘A metodologia continua no essencial a mesma (...) Através da maquete tentamos explorar uma série de hipóteses, que depois discutimos, e tentamos perceber o que resiste e se mantem de todas essas alternativas. No decorrer do processo, tentamos também atingir a clareza do conceito base do projeto através de maquetas exclusivamente conceptuais. Temos também um grande fascínio pelo artefacto, pelo sentido lúdico da sua produção (...) A primeira maquete é normalmente de abordagem mais quantitativa. Esta é a primeira relação que temos com o cliente e com o próprio início do processo (...) outras maquetas tentam passar o raciocínio para uma coisa cristalizada, num processo de progressivo registo de informação. É normal, por exemplo, para uma moradia unifamiliar fazermos 20 a 30 maquetas, desde a primeira de volumetrias de implantação até às maquetas de pormenor.’⁶⁸

Numa primeira fase de aproximação ao projeto, a recorrência à maquete cria uma vista ‘de fora’, mais volumétrica que espacial, ou seja, do ponto de vista fenomenológico, o autor está (ainda) ‘fora’ do espaço. A escala dos espaços ou dos volumes está assim comprometida pela pesquisa de uma volumetria adequada quer ao projeto quer ao próprio papel que este tem no ateliê e no universo dos projetos já produzidos, com os quais se relaciona. Como já dissemos, essa relação nasce pela procura da diferença, na salvaguarda de ter apenas numa metodologia comum aquilo que origina a sua afinidade.

Com o desenvolvimento das maquetas começa desde cedo a esboçar-se uma ideia para a estrutura do edifício, que entra na elaboração dos ensaios volumétricos de forma prematura. A estrutura é, assim, inerente ao processo. Neste ponto nota-se de forma evidente a familiaridade com o processo criativo desenvolvido por Peter Eisenman, quer na elaboração de múltiplas soluções possíveis para um mesmo

⁶⁸ José Mateus, entrevista a ‘arq./a’, nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt>

objeto - como já dissemos, constituindo uma prática projetual objetivamente antagónica com um processo de natureza figurativa, retratada de forma paradigmática no projeto para 10 casas que desenvolve nos anos 60 e 70 - quer no racionalismo que dita um processo metodológico que antecede a aproximação a todos os projetos do ateliê.⁶⁹

Mantém-se assim em ARX a crença na possibilidade de uma metodologia lógica, objetiva e sistemática para a criação arquitetónica que ao mesmo tempo transita entre a experimentação livre e a aleatoriedade, propiciada nessa fase inicial pelo manuseamento das maquetas. Em ARX a imprevisibilidade da forma, enquanto resultado final, aparece associada ao prazer de trabalhar sobre a novidade, característica eminentemente moderna.

Reconhece-se no método de ARX o fascínio pela construção de uma arquitetura que se recria continuamente, que na busca do que é a sua essência procura não envelhecer: 'Por metodologia, no início de um projeto nunca seguimos um caminho. Gostamos de começar com um processo de especulação com várias maquetas que apontam caminhos antagónicos mas defensáveis. Isso ajuda-nos a evitar o óbvio e os caminhos seguidistas.'⁷⁰ Este sistema ou método é também uma maneira de delimitar o intuitivo e permitir a sua entrada no trabalho de projeto, permitindo evocá-lo à vontade, na escolha de um caminho que pode, em limite, e entre as múltiplas variações que lhe concorrem, ser de natureza aleatória. Ao mesmo tempo, segundo Nuno Mateus, o recurso à maqueta contraria também o distanciamento ditado por alguns processos de raiz tecnológica ou virtual, já que reivindica uma certa lentidão.

O ateliê ARX constrói assim uma metodologia com uma forte componente concetual, onde a exploração de novos territórios para a arquitetura, culturais, filosóficos ou mesmo históricos não pode ser separada do interesse pela teoria que suporta a criação do objeto arquitetónico, e que tem na sua raiz uma predileção por aquilo que possa aproximar-se mais genuinamente da essência da arquitetura, pelos seus mecanismos operativos essenciais. Nesse sentido, quando olhamos para as suas obras está bem presente a existência de uma experiência que se situa além da esfera da linguagem, uma arquitetura que rompe com a noção de história como um processo evolutivo para se centrar nos seus pressupostos fundamentais, agora postos a 'nu'. Este processo sublinha a arquitetura como feito autónomo,

⁶⁹ As experiências de Ledoux, que caminhavam de forma prematura para a não fixação da arquitetura numa forma única, e que viriam a ganhar adeptos nas experiências do construtivismo russo nos anos 20 (abrindo soluções na exploração do vasto campo de possibilidades artísticas advindas da pluralidade e da simultaneidade que advém da consciência da perda de uma unidade temporal linear), é a essência 'moderna' que Peter Eisenman tenta captar e é visível de forma nítida no trabalho de ARX. De resto, este método de trabalho descende claramente da abertura da possibilidade de desenvolvimento de práticas mais abstratas, mais conceptuais ou artísticas na arte e, consequentemente, no projeto de arquitetura, que funciona como um veículo para a existência de uma natureza teórica e conceptual que subjaz à raiz ou à criação do projeto.

⁷⁰ José Mateus, entrevista a 'Arquitetura e vida', nº 58, 2005 in <http://www.arx.pt>

apoiando-se na ideia de que a arquitetura deve reconfigurar-se continuamente ao invés de se fixar num estilo ou num modelo ideal.

Assim, as várias maquetas que os arquitetos produzem não procuram uma forma ideal. A obra é uma das ilustrações ou figurações possíveis desse processo (uma de muitas), que tem como essência a realização de uma arquitetura que, alimentando-se dos seus princípios constitutivos, possibilite e seja possibilitada por uma experimentação infinita.

3.2.4. Realidade versus autonomia. O contexto. Abstração e conceptualismo.

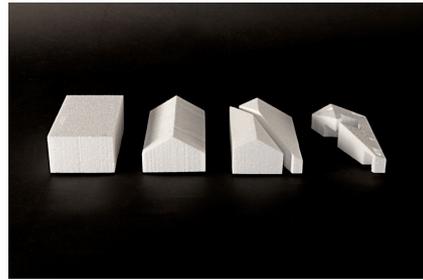
O contexto que prefigura a cada projeto, e que inclui variáveis como o lugar, a cultura local, os clientes, ou mesmo as referências ou influências artísticas e teóricas dos autores, aparecem no trabalho de ARX essencialmente por duas vias: uma, no desenvolvimento do processo que dá origem ao objeto, com um progressivo afastamento da maqueta como lugar abstrato, que toma lugar após a fase inicial de experimentação). Outra, no resultado, que denuncia na sua forma o estabelecimento de 'pontes' com a realidade - terreno, cliente, história, local - nem sempre físicas, muitas vezes concetuais, mas que em limite aparecem, ainda que de forma subtil, na forma construída.

Começamos pelo processo. A fisicalidade do objeto é justificada na sua fase inicial por motivações que muitas vezes não encontram a sua razão em circunstâncias reais (como são o contexto físico e cultural do projeto), mas antes ao nível do papel que o projeto desempenha na pesquisa do ateliê, na aderência a uma experimentação auto-referenciada, comprometida desde logo com a originalidade que essa experimentação constitui em relação aos restantes projetos do ateliê. É, assim, de forma gradual que ao longo do projeto se constrói um caminho assente, como diz Nuno Mateus, numa familiaridade progressiva: 'A maqueta no princípio é muito abstrata, de volumetria (...) Na reunião seguinte tem mais um passo, partiu-se porventura em dois e começa a surgir o espaço por onde se entra, levanta-se do chão e sugere uma sombra ou uma sala'.⁷¹

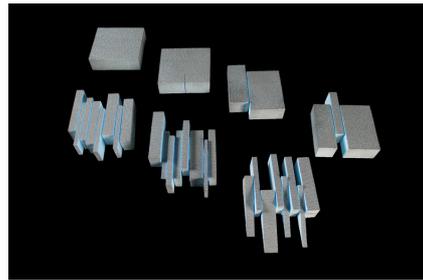
Se o método de projeto delinea numa primeira fase uma espécie de delimitação crítica e abstrata do objeto, vai também permitindo de forma consciente a ocorrência de fatores externos (preocupações de ordem prática, programática, pessoal, construtiva ou mesmo económica). Assim, como diz Nuno Mateus, e apesar do esforço inicial caminhar num sentido distinto, o pensamento é aditivo, contínuo e evolutivo: 'O nosso trabalho é demorado, sofrido, construído por pequenos passos e envolve muita gente. Procuramos que o próprio processo se torne parte da arquitetura, honrando a sua condição coletiva, secundarizando o arquiteto como ser genial.'⁷²

⁷¹ Nuno Mateus in *Arquitetura e vida*, nº 58, 2005 in <http://www.arx.pt>

⁷² *idem*



38. Projeto da Casa em Possanco



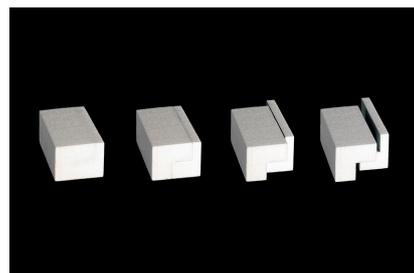
39. Projeto da Escola Superior de Tecnologia do Barreiro



40. Projeto da Casa do Romeirão



41. Projeto da Casa na Malveira



42. Projeto da Casa em Grândola

Esta condição parece ser em parte antagónica à forma de trabalhar o projeto na sua fase inicial, retratada inclusive de forma incisiva nas fotografias que acompanham quase sempre os projetos do ateliê, imagens de objetos que sugerem a evolução de uma forma reduzida ao seu aspeto mais esquemático, e que têm como função traduzir, num único gesto minimal, a ‘chegada’ à forma final. No projeto da casa em Possanco, uma maqueta de esferovite que é cortada na diagonal, na Escola Superior de Tecnologia do Barreiro um sólido monolítico que progressivamente se desintegra em tiras num mesmo sentido, na casa do Romeirão ou na casa na Malveira uma tira que se dobra prefigura a forma do edifício, na casa em Grândola um sólido é cortado em ‘L’.

É muitas vezes através de um gesto genérico e quase esquemático que o ateliê comunica ou justifica a fisicalidade dos projetos, que respondem sempre pela existência de um conceito estruturante abstrato na sua fase embrionária. As ligações com o contexto são muitas vezes mantidas a um nível concetual, e nem sempre são apreensíveis fisicamente: ‘Os projetos partem muito de um certo sentido abstrato do contexto, do território ao programa, do contexto não apenas físico, mas também do mundo que nos rodeia e que nos interessa, das ideias, das artes, etc.’, onde a maqueta ‘filtra o território a partir dos aspetos que entendemos como mais relevantes para o projeto’⁷³.

Se se referem à cultura local fazem-no metaforicamente (o dispositivo espacial do átrio da biblioteca do Museu Marítimo de Ílhavo remete para o das casas nobres), sem acusar fisicamente essa ligação à realidade, que permanece alheia à representação de uma arquitetura, lida a partir das suas próprias imagens. Os seus edifícios falam, portanto, uma linguagem rigorosa – no sentido da apreensão formal, já que não estabelecem relações diretas, pelo menos apreensíveis formalmente, com o contexto. Dialogam com o programa que, como a estrutura, se torna ‘interior’ ao processo, ao manuseamento e justificação de uma determinada forma: ‘os arquitetos não fazem alusão direta aos valores tradicionais da cultura arquitetónica. Esses valores estão implícitos num conjunto de temas que sustentam a ideia de casa, devidamente filtrados, e que se cruzam com um universo maior de outros temas, mais abstratos, caros à investigação projetual deste escritório. Daí resulta um trabalho de compreensão das condicionantes e de assumida conceptualização sobre o programa do cliente.’⁷⁴

É então neste cruzamento entre especialização (na exploração de temáticas exclusivas à arquitetura) e condicionantes reais (nas pontes concetuais com temáticas externas) que nasce o projeto. Na tensão entre um lugar ‘inventado’, não referente ou não específico (que mostra relutância em ir buscar apoio à tradição ou ao contexto, pelo menos numa fase inicial), que convivem nos projetos realidade e abstração. Como diz Catherine Slessor a respeito do Museu Marítimo de Ílhavo, uma arquitetura onde se funde elegantemente o particular e o universal.⁷⁵

⁷³ Nuno Mateus in *Arquitetura e vida*, nº 58, 2005 in <http://www.arx.pt>

⁷⁴ Ricardo Carvalho, ‘A casa que se bifurca’ in www.arx.pt

⁷⁵ Catherine Slessor, ‘Mar e Céu’ in www.arx.pt



43. Casa no Romeirão, 2002-03

Existe, assim, um processo claramente evolutivo que tem na sua raiz um conceito abstrato, com regras muito claras, que subentende também a necessidade de relação com o mundo construído para além da arquitetura (na casa do Romeirão, por exemplo, a bifurcação é motivada pela existência de uma Nogueira). Como diz Frédéric Levrat, 'A investigação de Nuno Mateus está centrada na inscrição do pensamento intelectual e na sua transformação para uma existência tridimensional. Esta presença tridimensional torna-se então uma estrutura material em potência, feita de tijolos, cimento, aço ou pedra, que é intelectualmente inerente ao projeto. Embora seja uma parte do projeto, permanece fora da função ou resolução do projeto arquitetónico. É mais como uma nova natureza, uma segunda natureza, que se torna constituinte ativo do meio. Como um novo constrangimento, o programa e o desenho tentam agora encaixar-se e acomodar esta presença. O materializar e traduzir numa dimensão física a presença de uma poderosa e imaterial. O verdadeiro design (como costumava ser considerado) surge apenas depois, fazendo coincidir o programa dessas duas naturezas sobrepostas.'⁷⁶

O que no início é um campo de pesquisa propositadamente vasto e infindável reconhece mais tarde uma leitura específica, local, que se oferece simultaneamente como um exercício de resistência a uma metodologia de trabalho abstrata. Como refere Ricardo Carvalho, 'Este é o ponto que permite decodificar os dois níveis concetuais a que o edifício funciona: o primeiro é o caráter crítico face à cidade, procurando trabalhar com o que existe mas sem temer a transformação qualificadora, método legado por Álvaro Siza, e que permitiu às gerações seguintes um modo de trabalhar programas de representação institucional, a partir da cultura contemporânea. O outro prende-se com a história da arquitetura, entendida como uma cultura, e que se deteta nas citações que o ARX conscientemente introduz nos seus projetos.'⁷⁷ Este exercício favorece a entrada da realidade sensitiva e cultural no projeto de arquitetura, ao mesmo tempo que faculta à obra as premissas para que esta se possa constituir na sua especificidade: 'Tentar que cada projeto seja genuíno em si, tenha a sua própria história, o seu próprio universo de ingredientes dados à partida – o contexto, o programa, os clientes, a proveniência... Essa é uma ideia mais ou menos sistemática de recorrência'⁷⁸.

Se o experimentalismo e abstração de que é dotado o processo de criação sublinham que há coisas na arquitetura que não dependem do contexto, atual ou histórico, e que há coisas que dependem exclusivamente da arquitetura, que pertencem ao seu universo autónomo – e que possibilitam a criação de um projeto dentro das suas próprias regras -, há também um cruzamento de influências múltiplas que vão do território físico e cultural ao cliente, ou a inspirações artísticas do projeto que propiciam uma abordagem multifacetada do objeto, que ultrapassa assim a sua condição puramente arquitetónica: 'Os nossos trabalhos têm uma abordagem absolutamente tradicional. Vamos ao sítio,

⁷⁶ Frédéric Levrat, 'Uma segunda Natureza' in <http://www.arx.pt>

⁷⁷ Ricardo Carvalho, 'A casa que se bifurca' in www.arx.pt

⁷⁸ Nuno Mateus in entrevista à revista NU #02, Maio de 2002 in www.arx.pt

vemo-lo, habitamo-lo, recolhemos informação e regressamos. Fazemos o contexto filtrado segundo a forma como o queremos ver e trabalhar. Construimos principalmente para um lugar físico e, mas também, para um lugar metafísico, cultural, etc.⁷⁹

É nesse contexto interdisciplinar que se desenvolve a sua arquitetura, que ao mesmo tempo responde por uma crescente dialética com o território onde se encontra sediada: 'A nossa evolução terá começado com uma maior ênfase nos aspetos físicos dos projetos e, neste momento, centrar-se-á talvez mais nas qualidades do espaço enquanto centro da vida e na relação das opções construtivas com o conceito mental organizador. (...) hoje, o nosso trabalho está muito mais matizado e inserido naturalmente nesta escrita lusitana. Está muito espectral porque recebeu e continua a receber múltiplas influências.'⁸⁰ Uma arquitetura que busca, como diz Catherine Slessor, 'um arrojado formal e textual para o seu trabalho, que é contudo temperado com uma subtil sensualidade e uma consciência de carácter inerente ao contexto português.'⁸¹

Este 'aportuguesamento', este cruzamento entre um saber histórico, culturalmente enraizado, com uma forte aptidão para a resolução prática dos problemas, e um saber específico, arquitetónico é visto inclusive como um terreno fértil para a invenção: 'Achamos muito interessante fazer o cruzamento dessas influências. Quando começámos a trabalhar eu (José Mateus) estava cá e o Nuno lá. A fusão dessas duas realidades, no processo do edifício, era uma das partes mais interessantes. Como é que esses tipos de abordagem à arquitetura poderiam ser experimentados em Portugal, com as suas tradições, com as suas lógicas e mesmo com as suas limitações financeiras.'⁸²

Uma arquitetura que, por um lado, não se revê naquilo que é específico, que emerge como um gesto genérico e apreensível que parece esgotar-se no próprio projeto, e que por outro denuncia leituras transversais que aparecem no resultado final, apenas como um sentido que 'capta' algo de familiar, que é como quem diz, algo de português: '... a arquitetura pode ser muita coisa, mas o que essencialmente nos motiva é a construção de um contexto físico, seja urbano ou não. É a sua implicação última, o edificado.'⁸³ Como diz Jorge Figueira, que reconhece nos arquitetos um mote pragmático de alguns ateliês 'que praticam aquilo que poderíamos chamar de 'um novo otimismo ibérico' onde as ressonâncias concetuais eisenmanianas se cruzam com o silêncio e o intimismo da experiência moderna portuguesa', sublinha-se 'a comvente convergência de temas, que são a principal referência

⁷⁹ Nuno Mateus, entrevista a 'arq./a', nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt>

⁸⁰ *idem*

⁸¹ Catherine Slessor, 'Mar e Céu' in www.arx.pt

⁸² José Mateus, entrevista a 'arq./a', nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt>

⁸³ Nuno Mateus, entrevista à revista NU #02, Maio de 2002 in www.arx.pt

instrumental dos ARX, com um mais sereno, tangível e material entendimento da arquitetura, que podemos localizar nas próprias raízes da tradição moderna portuguesa'.⁸⁴

3.2.5. Só Arquitetura. Uma figuração reduzida aos rasgos essenciais.

Esta ideia de partilha com a tradição ou com o contexto é feita, como dissemos, num sentido mais panorâmico e concetual, não de forma óbvia. Existe nos projetos construídos do ateliê ARX a frieza de uma complexidade que é não só assumidamente retificativa de um processo figurativo definitivamente abandonado, como a procura de uma metodologia rigorosa, que estabelece relações com o contexto de forma marcadamente concetual ou abstrata, revelando assim 'uma indubitável propensão para a criação de imagens de forte imanência mediática'.⁸⁵

Nos seus projetos construídos é perceptível a tensão que resulta do cruzamento entre um universo concetual, que responde por uma metodologia marcadamente abstrata, e a vontade de responder por influências ou aspirações que se situam fora da esfera da arquitetura e que desafiam a forma hermética, quer nas pontes estabelecidas com o contexto físico do projeto, quer através de influências de obras artísticas, arquitetónicas ou textos que assumem um papel ativo ou mesmo estruturante num determinado projeto.

O recurso constante a esquemas formais tridimensionais geométricos geram só por si uma figuração 'limpa', reduzida aos gestos essenciais, que é de resto uma característica genérica da arquitetura contemporânea e, como diz José Mateus, uma herança cultural do nosso país: 'Executado com um gosto de abstração e clareza que claramente está em dívida com Siza, as partes novas ligam-se ao existente, os seus volumes desenham num jogo abstrato contemporâneo, de vernacular ibérico'.⁸⁶ O rigor monocromático da forma arquitetónica de que fala José Manuel das Neves⁸⁷, e que vemos na arquitetura de ARX é utilizado na arte moderna, na pintura monocromática, como técnica recorrente para reduzir a experiência do espetador à sua natureza mais básica, deixando antever a possibilidade da experiência pura.

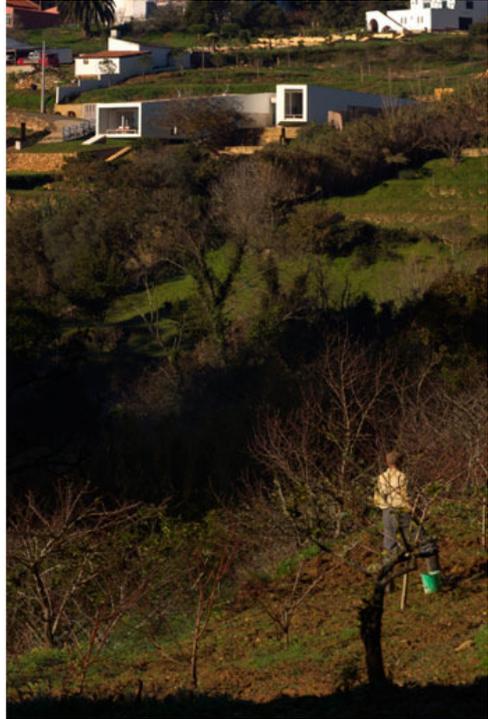
Se olharmos para a casa no Romeirão, acolhemos de imediato essa sensação. A presença do objeto pressupõe uma paisagem ausente tanto como a paisagem alberga um objeto ausente. É o objeto que excede a paisagem, por existir como obra que tem algo de (também) artístico. Assegura também a

⁸⁴ Jorge Figueira, 'Museu Marítimo de Ílhavo- Uma arquitetura Intacta' in www.arx.pt

⁸⁵ Ana Vaz Milheiro, 'Reescrever a Natureza', in www.arx.pt

⁸⁶ Catherine Slessor, 'Lendo história' in www.arx.pt

⁸⁷ José Manuel das Neves, 'ARX 20 years...', pp.010



44. Casa no Romeirão, 2002-03

estranheza do objeto num espaço físico alheio às preocupações mais 'internas' da arquitetura. É por isso que o edifício, na sua dupla investida, parece ter a forma de uma expectativa.

3.2.6. Autoria.

Esta redução momentânea da forma à experiência, traçada no horizonte da procura de diversidade e pelo apelo ao distanciamento ou não repetição de formas utilizadas em projetos anteriores, não é opaca à possibilidade de traçar uma linha contínua no seu trabalho, ou seja, ela integra também a possibilidade de um progresso estilístico, já que os projetos aparecem unidos por uma estrutura idêntica de trabalho, que neste caso reduz a heterogeneidade e a imprevisibilidade presentes na emergência da criação da forma específica ao interior de um sistema pré determinado. Esta arquitetura, que favorece uma leitura intelectual que vai para além do específico, é também uma investigação sobre as suas condições de possibilidade: 'Não há verdades na arquitetura, é um lugar-comum estar a dizer isso, mas para um determinado contexto, quero ver lado-a-lado três ou quatro abordagens completamente distintas e fundamentadas.'⁸⁸ É da vontade de disciplinar o processo, e também da necessidade de estabelecer as suas próprias fronteiras dentro do universo disciplinar, que surge o método de ARX. A origem da sua arquitetura é já o processo, que surge ainda antes do início de qualquer aproximação física ao objeto: no seu trabalho 'a sistematização está nas questões, e não nas respostas', como referem Pedro Jordão e Rui Mendes⁸⁹.

É, de certa maneira, uma forma de rejeição do princípio autoral, tal como o conhecemos. Do seu autor as obras dizem muito pouco, a não ser que tenhamos um conhecimento especializado, capaz de interpretar as 'pontes' concetuais que as obras fazem com a (nossa) realidade. Sem este conhecimento específico, histórico e 'científico' da arquitetura, a escolha ou o gosto pelas suas obras, naquilo que diz respeito ao conhecimento 'comum' situado fora do âmbito disciplinar da arquitetura, reduzir-se-á a uma análise puramente estilística, aquela que os seus autores tanto lutam por afastar.

⁸⁸ Nuno Mateus in <http://www.arx.pt/en/interviews/69-exercicio-de-traducao>

⁸⁹ Pedro Jordão e Rui Mendes, 'ARX Portugal: Uma Natureza Própria', in www.arx.pt

3.3. Manuel Vicente

‘Não sei se é feio nem se é bonito, mas vou fazer qualquer coisa
que a mim me interessa, com o qual me relaciono’
Manuel Vicente, ‘Reviver o pós...’, pp.86

3.3.1. Entre Macau e Portugal.

Se em Siza temos um português ‘global’, e em ARX Portugal a experimentação de métodos processuais que se referenciam ao exterior das nossas fronteiras, com Manuel Vicente surge um Portugal ‘dentro’ e ‘fora’ da sua geografia, que se estende para lá das especificidades do ‘regime’ ocidental.

A análise da sua obra oscila assim dentro dessa ‘geografia’ que nasce de um percurso pessoal (as decisões de partir ou regressar de outros lugares parecem não se prender sempre com a arquitetura), e é inclusive a partir de Manuel Vicente que parece vislumbrar-se, no panorama português do pós 25 de Abril, pelo menos no âmbito arquitetónico e urbano, a possibilidade de existir uma ‘ponte’ entre dois territórios (Portugal e Macau) que, apesar de terem pertencido durante 400 anos a uma mesma administração (a Região Administrativa Especial de Macau foi território sob administração portuguesa até ao final do século *vinte*), respondiam por realidades tão díspares.

De Portugal, um país tendencialmente hermético à importação de culturas estranhas, ou pelo menos pouco recetivo à importação de hábitos e orientações estilísticas desenraizados das suas zonas fronteiriças, parte nos anos 60 para Macau, após uma breve estadia em Goa, seguida pelo encontro com Louis Kahn na América nos anos 50, de quem seria discípulo. Macau seria o lugar que ‘tem todos os defeitos dos portugueses e também todas as suas qualidades’,⁹⁰ mas ‘uma mirada fresca sobre a produção contemporânea, livre dos sistemas de gosto, de classe ou de etnia.’⁹¹

A miscigenação de culturas e o pluralismo cultural do território Macaense - um ponto ‘nevrálgico’ no encontro entre a cultura ocidental e o oriente, mais especificamente a China - seriam o lugar ideal para realizar projetos que demonstravam desde cedo a vontade de oferecer resistência às leituras simplificadoras.⁹²

⁹⁰ Manuel Vicente in ‘Arquitetura falada. O exercício...’, pp.75

⁹¹ *idem*, pp.81

⁹² *idem*, pp.84

Referindo-se a Portugal como o país onde ‘continua a ser tudo muito totalitário’⁹³, seria em Macau que Manuel Vicente viria a construir a maior parte da sua obra. Aliás, em Portugal são poucas as obras que efetivamente completou: contam-se, a partir de meados dos anos 60, a Casa dos Bicos, o Pavilhão da Realidade Virtual, o edifício SAAL nas Olaias, o Conjunto Residencial em Chelas e a Piscina Municipal de Oeiras. A sua obra aparece assim deslocada da área profícua à discussão da autonomia disciplinar, o ocidente, que tem como ‘titãs’ as correntes americana e europeia. Engloba outros territórios, comunica com outras formas de saber, onde a discussão em torno do tema da autonomia parece não ocupar um lugar central, se é que alguma vez se fez sentir sequer.

Macau revela-se, para alguém que assume que vem da geração que ‘estava farta do modernismo’,⁹⁴ ‘um espaço de confronto com a realidade, dinâmico e ainda expectante.’⁹⁵ Na convicção de que o projeto nasce das dinâmicas captadas da realidade, a imagem de Macau, como era a da América no início do século *vinte*, assume-se como o triunfo do imaginário no real, ‘um mundo à medida das nossas fantasias.’⁹⁶

Um sítio onde a história da arquitetura, diz, não é a história dos arquitetos.⁹⁷

A perceção de uma unidade na obra de Manuel Vicente responde assim necessariamente pela existência de dois territórios que testemunham realidades distintas. Diferença enfatizada pelo fato de em Macau os projetos gravitarem constantemente na esfera da habitação coletiva, a predominância de uma mesma tipologia para grande parte do que construiu. Diz, no entanto, e não obstante a diferença de escala e programa que opera em cada lugar, que é sempre difícil ‘fazer uma linha de demarcação entre as obras de Lisboa e as de Macau’ e que ‘há, portanto, uma unidade que não tem muito que ver com influências diretas dos lugares.’⁹⁸

É dentro dessa unidade simultaneamente ‘dispersa’ que se lê a sua obra. ‘E é um pouco isso: casas sei fazer, mas acredito, portanto, que deve haver realismo. É difícil e duro, não são questões ideológicas, são questões de identificação com certas vivências, com certas práticas. Mas não penso que deva ser normativo.’⁹⁹ É, no entanto, possível esboçar um conjunto de características que conferem unidade à sua obra.

⁹³ Manuel Vicente, entrevista a ‘arq&vida’, pp.38

⁹⁴ Manuel Vicente, ‘Reescrever o pós moderno’, entrevista Jorge Figueira, pp.84

⁹⁵ João Afonso, ‘Arquitetura falada...’, pp.25

⁹⁶ Manuel Vicente in ‘Arquitetura falada. O exercício...’, pp.75

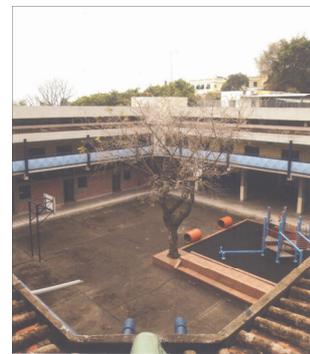
⁹⁷ *idem*, pp.83

⁹⁸ *idem*, pp.193

⁹⁹ Manuel Vicente, arquitetura e vida, junho 2002, pp.36



45. Casa dos Bicos, Lisboa, 1983



46. Orfanato Helen Liang, Macau, 1963-66



47. Bloco de Habitações para Realojamento, Macau, 1978-84

3.3.2. Autorialia.

Abraçando a realidade, mas também recriando o que lê nela, Manuel Vicente procura em cada projeto um novo sentido, que não está necessariamente comprometido com a procura de uma leitura global, que encaixe todas as suas obras num determinante (formal ou teórico) comum. Em Portugal ou em Macau não há uma linguagem reconhecível nos seus projetos, nem mesmo nas obras que realiza em Portugal. Os planos, os vãos, os materiais, as escadas, a luz, as cores, prefiguram o espaço de forma sensorial, intuitiva, informal e descomprometida. Tudo é somatório organizado, onde se disciplina a mais plural experiência sensitiva.

A tendência inata para mesclar coisas que não desaguam num uniformismo plástico, embora pertençam a um todo coeso em cada projeto, pleno de intencionalidade, é claramente visível na Casa dos Bicos, onde opções materiais e plásticas que parecem à partida ter significados contraditórios concorrem numa mesma fachada, reclamando (só) por isso algum parentesco.

Os critérios que validam o projeto desenham-se caso a caso, são também eles inventados. Os pretextos para seguir um caminho mudam, pois também as circunstâncias variam: se na casa de Cascais a construção se organiza em função da fachada 'fontal' que enquadra o ambiente urbano, no Orfanato Helen Liang parte-se da divisão fundamental entre dia e noite para a organização dos espaços, traduzida em dois pisos. No Hotel Mandarin Muralha, o edifício refere-se totalmente à muralha pré-existente e na casa na Serra de Sintra, o testemunho de uma maneira de pensar é conferido 'pela preponderância que o *design* assume na sua elaboração, como pela forma analítica como essa elaboração se processa'¹⁰⁰. No Bloco de Habitações para Realojamento (3 torres de imagem idêntica), a relação de todos os elementos em cada um dos projetos é diferenciada (...) a cronologia é aparente e cada um deles contém o(s) anteriore(s).'¹⁰¹

Na ausência de critérios formais e processuais para lançar as abordagens, é caso a caso que Manuel Vicente descobre 'como vai ser'. O esforço de síntese que vemos na arquitetura de Siza ou ARX Portugal e a preocupação com um percurso autorial pleno de coerência, dissipa-se completamente. Projetar é também produzir contrastes. O orgânico e o geométrico, por exemplo.

Na forma de dar corpo ao desenho e ao espaço a autorialia aparece. Não como uma coisa premeditada. A inexistência de princípios reguladores comuns a todas as obras que realiza é o primeiro passo para a construção do novo. Não no sentido de aderir uma ideia 'moderna' de novidade, mas como algo espontâneo, pela consciência de que, à sua imagem e semelhança, a arquitetura tem como destino maior fazer-se no real, ele próprio imagem profícua dessa novidade que é captada para os projetos.

¹⁰⁰ Manuel Vicente, 'Arquitetura falada. O exercício...', pp.18

¹⁰¹ *idem*, pp.55



48. Pormenor da esquina, Orfanato Helen Liang, Macau



49. Habitação Social do Plano de Urbanização de Chelas, Lisboa, 1973-75



50. Bloco de Habitações para Realojamento, Macau, 1978-84



51. Posto Operacional de Bombeiros da Areia Preta. Macau, 1990-98



52. Praça Nam Van, Macau, 2001-03

Esta vontade absoluta de experimentação é no entanto suportada pela existência de uma regra, criação artificial que não só sustenta os espaços, como é muitas vezes pretexto para germinar o projeto. O recurso à geometria como regra, como ferramenta de rigor que encerra também um espaço de liberdade. Abstração e liberdade combinam-se para gerar espaços fluidos, conferem dinâmica ao desenho, criam complexidade. A cor, as texturas, o tratamento de luz, a variedade de materiais e padrões - veja-se o orfanato Helen Liang ou a casa dos Bicos em Lisboa -, quadona-se com a existência de uma repetição geométrica estruturante que ‘agarra’ os gestos mais inesperados, como um topo em cruz oblíquo no cimo de uma esquina. A geometria é estruturante, ocupa assim um lugar nevrálgico na produção dos espaços, mas assume também um papel plástico, pictórico. Na torre-tipo do Plano de Urbanização do Porto Exterior, as brisas e as persianas que protegem os interiores do sol de poente são um ‘vocabulário base de composição’¹⁰² da fachada. Mas esta estrutura compositiva não deixa de promover a diferenciação dos espaços. Na habitação social de Chelas a quadrícula assume um papel estruturante na ligação à envolvente e na coerência da imagem, com recurso à alternância modular dos elementos onde os planos de fachada recuam ou avançam em relação à estrutura. No Bairro Portugal Novo a imagem austera da fachada regradada e geométrica é descomposta pela distribuição irregular dos vãos, pelas galerias exteriores e escadas. No Bloco de Habitações para Realojamento em Macau, a diferença entre o betão, estrutura principal, e o revestimento furado pintado de várias cores organizam a leitura do edifício e no Posto Operacional de Bombeiros da Areia Preta a ‘grelha’ transforma-se em imagem da torre.

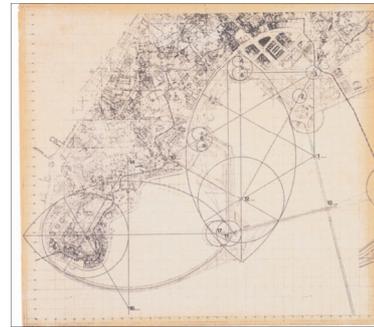
No desenho do projeto, no plano das fachadas, em forma de padrão, ou no piso elíptico de uma praça, a geometria dá a ordem e reconhece-se perfeitamente: ‘A invenção desenvolve-se como um sistema em que, a partir de uma grande abertura mental, se vai constituindo uma vontade de encontrar e de fechar uma dada racionalidade.’¹⁰³ Se as obras evocam uma realidade poética de forma não estritamente racional, assume que a sua arquitetura ‘se pensa muito na sua representação gráfica, e na pormenorização como que se objetualiza.’¹⁰⁴ O objeto arquitetónico surge assim como elemento temático, ao mesmo tempo imerso na vontade de desenhar sensivelmente os espaços. Este é um outro aspeto que nos interessa sublinhar. Claramente a favor da espacialidade como fundamento maior da construção, mas produzindo uma arquitetura com um forte cunho figurativo assumidamente pós-modernista, a arquitetura de Manuel Vicente dissipa a obrigatoriedade da escolha entre ‘espaço’ e ‘objeto’.

Na estimulação dos sentidos, na riqueza espacial, no espaço desenhado em tempo real ou na mensagem pictórica e iconográfica das fachadas, o espaço não é nunca uma categoria de conhecimento inacessível

¹⁰² Manuel Vicente, ‘arquitetura falada. O exercício...’, pp.15

¹⁰³ Manuel Vicente, ‘arquitetura e vida’, junho 2002, pp.33

¹⁰⁴ Manuel Vicente, ‘arquitetura falada. O exercício...’, pp.19



53. Plano da Baía da Praia Grande, Macau, 1982-94



54. Bairro Portugal Novo, Lisboa, 1974-86

ao objeto nem o objeto um impedimento formal à realização de um espaço fluido, humano e plural. A construção da arquitetura repudia, assim, a querela ‘forma- espaço’ familiar ao debate da autonomia disciplinar. A leitura indissociável entre objeto e espacialidade é fenómeno inédito e pós moderno. Siza também oscila, por exemplo, entre o Museu de Serralves e a Fundação Iberè Camargo, a leitura do objeto a ganhar ‘terreno’.

Existe, assim, uma autoria não no sentido de uma linguagem unificadora ou pela existência de uma sistematização do processo, como presenciamos em Siza ou ARX. A sua arquitetura explora precisamente a ausência de cânone, linguagens ou códigos instituídos, e mesmo na presença de uma tipologia que se repete – a habitação coletiva – o entusiasmo pela novidade não esmorece e, quando é preciso, inventa um nova imagem para Macau, um aterro com uma península de forma triangular.

3.3.3. Realidade *versus* autonomia.

Se em Siza o real aparece filtrado por uma impressão pessoalíssima, indissociável às idiossincrasias do autor, e se em ARX Portugal existe uma aderência a uma metodologia que privilegia substancialmente o exercício da abstração, em Manuel Vicente o real é interpelado sem qualquer tipo de escapismo, ainda que a sua obra comporte uma dimensão poética incontornável, de que falaremos mais à frente.

Embora a sua arquitetura denuncie claramente a pertença a um contexto pós moderno – não esqueçamos a presença de Louis Khan na sua formação, cuja arquitetura respondia perante o debate da arquitetura na América nos anos 60, ou a influência de Robert Venturi, que estendia a mão a uma arquitetura ‘complexa’ que se situava nos antípodas do período moderno¹⁰⁵ - a obra de Manuel Vicente relativiza a existência de uma arquitetura comprometida com a crítica ao movimento moderno.

Embora a presença de referências ao período moderno seja uma parte importante e, de resto, declarada na sua obra – por exemplo, na elaboração do projeto de remodelação da sua primeira moradia, nos meados dos anos 60, onde é clara a influência de Carlos Scarpa, ou no orfanato Helen Liang, em Macau, a tipologia do pátio ou a cobertura são evocados a partir de uma releitura do Mercado de Vila Nova da Feia, de Fernando Távora, ou mesmo nas escadas amarelas do Bairro Portugal Novo, uma homenagem direta a Le Corbusier - é muito mais nas ‘geografias’ (neste caso oscilando entre Macau e Portugal) que se pode esboçar uma análise para a sua arquitetura.

Arriscaríamos esboçar duas vertentes nesta aproximação ao território, à realidade urbana e física que ocupa um lugar centralíssimo na criação dos projetos: uma poética, sensível, que enfatiza a presença do

¹⁰⁵ ‘O que me interessa na maneira de Venturi pensar é o modo de olhar para o mundo como matéria de criação; olhar mais para o que nos rodeia do que para a razão e a erudição.’ (Manuel Vicente, ‘Arquitetura falada...’, pp.192)

autor como recetáculo da realidade na relação cúmplice, poética e ímpar com o território físico e cultural. Outra, pós-moderna, formalista, figurativa ou mesmo 'pop',¹⁰⁶ que toma emprestados elementos compositivos ou formais existentes no território e os reintroduz numa estrutura espacial que é, de resto, resultado do encontro com essas duas proposições. Em qualquer um dos casos o autor como recetáculo e (re) ativador da realidade, naquilo que ela tem de mais genuíno, de mais imediato, de mais verdadeiro ou mais poético: 'É para a cidade e da cidade que fala cada bocado desenhado, cada quadrado rodado, cada rasgo amorosamente pensado, cada enfiamento programado, cada dimensão experimentada, cada troço de parede ou muro construído envolvendo o espaço dentro e designado, com intencionalidade e desejo, o seu negativo, fora.'¹⁰⁷

Nos antípodas do idealismo moderno, e nos antípodas de uma arquitetura contemporânea 'limpa', que dispensa a sua quota de realidade para se centrar nos seus próprios assuntos evocando uma 'outra natureza' que existe somente no plano intelectual, a metodologia de Manuel Vicente absorve em plenitude a espontaneidade do real. É, nesse sentido, muito contemporânea. Assume, de resto, uma grande paixão pelo tempo em que vive e pela actualidade: 'Não me veria a inventar suspenso dessa actualidade. Eu fascino-me, vamos lá ver: o quotidiano. Eu não passo aborrecido nem desgostado pelo quotidiano; eu passo pelo quotidiano sempre a ganhar nexos.'¹⁰⁸

As suas 'condições de possibilidade' emergem do real, contemplando ao mesmo tempo uma dimensão erudita suportada pela sensibilidade do autor perante o contexto, de onde retira sentidos para as suas obras com um temperamento extrovertido, humorístico, enérgico e arriscado, que passa em plenitude para a sua obra.

Liberta de qualquer ideologia - 'a arte não tem moral! A moral da arte é a comunicabilidade, é a moral da sociabilidade...'¹⁰⁹ - a sua arquitetura confirma o apetite inato para captar da realidade aquilo que possa ser transformado em continuamente novo. Desconcertado quando tem de trabalhar no vazio, assume que Macau é território confortável, já que a sua arquitetura subsiste no modo exploratório e empático com que se encara essa realidade dada, para que possa falar 'quotidianamente novas e insuspeitadas alegrias.'¹¹⁰

¹⁰⁶ Remete-se para o texto 'Made in Macau. Pop goes Manuel Vicente!', de Jorge Figueira, in 'Manuel Vicente, trama e emoção...', pp.34-36

¹⁰⁷ Manuel Graça Dias, Manuel Vicente. Trama...', pp.41

¹⁰⁸ Manuel Vicente in 'Arquitetura falada. O exercício...', pp.90

¹⁰⁹ *idem*, pp.163

¹¹⁰ *idem*, pp.22



55. Habitação na Rua do Chambueiro, 'Edifício 1980', Macau, 1978-81



56. World Trade Center, Edifício Comercial na Avenida da Amizade, Macau, 1986-95



57. Bar 'Metro e Meio', Lisboa, 1973-75

3.3.3.1. Banalidade não banal. Celebração do vulgar. Figurativo.

Partindo de um vocabulário conhecido para organizar a materialidade do edifício, seria a partir de Chelas, diz Graça Dias, que Manuel Vicente ‘começa a experimentar, já em 1972, esse sabor e essa vontade de desmanchar os sentidos a partir de imagens relativamente banais, como o betão à vista ou a necessária montagem do sistema pilar/viga e, sobretudo, a capacidade expressiva desses esqueletos, dessas máscaras’.¹¹¹

É este um ponto importante para a análise na obra de Manuel Vicente: o retorno ao processo figurativo como meio legítimo para a elaboração da forma, que encontrava na pós modernidade a oportunidade de restabelecer-se. ‘Esta aposta, esta capacidade de tirar do caos, da insignificância, um espaço, um arranjo, um praticável, onde as pessoas se possam reconhecer, reconhecer profundamente (reconhecer na lata extensão do termo); que lhes corresponda, que lhes seja familiar, não forçosamente a nível consciente, mas que lhes seja familiar a níveis muito profundos da memória, da experiência, da história, que nos faz, que nos constitui, sem a qual nem somos, nem seríamos, nem poderíamos ser...’¹¹²

Reafirmando continuamente o compromisso da arquitetura com o mundo, Manuel Vicente reenquadra continuamente na sua obra elementos formais e culturais existentes no território. Essa identificação com imagens ou elementos familiares ao quotidiano, que propiciam uma leitura imediata e franca do objeto, é reconhecível em vários projetos: um *lettering* com a data ‘1980’, a cinzento e amarelo, remata ostensivamente o topo do edifício de 10 andares na Rua do Chamboeiro; no World Trade Center, a imagem ‘WTC’ é um ‘assomo’ desconstrutivo, uma sigla transformada em arquitetura; e no bar ‘Metro e Meio’ uma fita métrica ampliada faz a fachada do bar.

Esses elementos não estabelecem uma relação tácita com a realidade. Produzindo formas a partir do real, os fenómenos formais ‘locais’ não são submetidos a um qualquer processo de generalização. Não são descritivos nem estão desenraizados. A fragmentação existe nesse todo: ‘O que, quanto a mim, a data irremediavelmente [casa na Serra de Sintra, 1967] é a aderência tão total ao seu tempo, no carácter analítico descritivo do *design*, que a transforma numa adição de objetos de bom gosto, sólidos, sem dúvida, mas de tal maneira individualizados que a unidade dos espaços, em si e nas articulações, fica comprometida enquanto comunicação de valores ambientais.’¹¹³

A arquitetura é manifestação do olhar atento ao que existe, onde os elementos plásticos tridimensionais se casam com formas que apelam à vivência familiar do território (espaço, cultura, imagem, história). Não é tanto a linguagem ou o estilo, mas a atmosfera de todas estas coisas que Manuel Vicente tenta

¹¹¹ Manuel Graça Dias, ‘arquitetura falada. O exercício...’, pp.157

¹¹² *idem*, pp.63

¹¹³ *idem*, pp.18

captar: 'A arquitetura carrega muito a memória daquilo que nunca vimos. Pressupõe, portanto, um modo de olhar que, embora adquirido, nos acaba por ser tão próprio como o faro é para os cães.'¹¹⁴

No uso dos elementos básicos redescobertos nasce uma arquitetura simultaneamente nova e velha, que procura renovação transmitindo sempre uma qualquer expressão do lugar. É nessa dimensão poética que aparece logo à partida dissolvida no real, que a especificidade da sua arquitetura aparece: 'A arquitetura é construção, mas a construção não é arquitetura, é a casa das coisas, e a arquitetura é a casa dos seres.' É essa dimensão poética, abrangente e total que iremos analisar.

3.3.4. Universalidade no real. O discurso poético e a humanização do espaço.

A ideia de que o corpo da arquitetura existe numa 'circunstancialidade planetária, não estática'¹¹⁵, que se lê na faculdade de um objeto produzir múltiplas leituras, e que reconhecemos nos outros dois autores analisados, encontra forte aderência no discurso oral e arquitetónico de Manuel Vicente. E, no entanto, Manuel Vicente não nega a possibilidade de uma forma plenamente satisfatória, retratada na intensidade com que trabalha os projetos, na apetência para realizar uma arquitetura que capta os 'acidentes' da realidade, que é por isso plenamente comunicativa. Diz que o universo, tal como o representamos, é uma das infinitas maneiras de o compreender e defende acreditar na 'simultaneidade' da criação do mundo, para a qual todos os artistas, cientistas ou demais pessoas concorrem.¹¹⁶

A multiplicidade aparece assim não só pela existência de uma espacialidade explicitamente narrativa e comunicativa, retratada numa fluidez quase cinematográfica, como pela colocação do problema arquitetónico como construção num universo mais amplo. O objeto é assim uma peça que vive desde o seu momento gerador numa amplitude indizível. Diz que 'o progresso da ciência é ir encontrando nome para tudo aquilo que ainda não o tem, sabendo que a desordem – o caos -, tal como o universo, é uma ordem ainda não desvendada.'¹¹⁷ A arquitetura responde portanto por um discurso poético que, segundo o autor, é 'aquele que melhor reproduz, representa, restitui a infinitude do universo. Infinitude que temos tendência de pensar unidimensionalmente, como uma reta mas, na verdade, o infinito é muito mais esférico do que plano, tal como o universo. Essa 'multipossibilidade' de apreensão, compreensão e fruição permite dizer que o discurso poético não conhece obsolescência. Pode tê-la em determinado momento em que enverga certa roupagem, mas tirando-a o corpo está lá, podendo depois ser vestido ou amado de trinta mil outras maneiras, interagir com outros corpos em diferentes

¹¹⁴ Manuel Vicente, arquitetura e vida, junho 2002, pp.34

¹¹⁵ Manuel Vicente, 'Arquitetura falada. O exercício...', pp.196

¹¹⁶ *idem*, pp.197

¹¹⁷ Manuel Vicente, arquitetura e vida, junho 2002, pp.36

circunstâncias espaço-temporais.¹¹⁸ Será o real o suporte mais fidedigno para captar essa condição universal e ambivalente da arquitetura, será o real o lugar eleito para a prática dessa ‘verdade’. É com uma personalidade ‘vibratória’ (que se capta desde logo no seu discurso teórico) que interpela o real (territorial, formal, cultural, humano, ambiental) e o expõe à luz de ‘novos’ universos espaciais. Porque é no real que habita essa leitura múltipla. Porque é no real que se continuarão a construir mais leituras. Porque o real fornece uma percepção autêntica do fenómeno, enquanto lugar de diversidade. Os seus projetos respondem inteiramente por essa condição que dita, em todos os pontos do globo, a natureza espontânea e humana da arquitetura.

Embora defenda que os arquitetos devem fazer reflexões críticas no interior da disciplina¹¹⁹, Manuel Vicente acha ‘a prática da arquitetura contemporânea, quase toda ela muito abstrata, no pior sentido do termo.’¹²⁰ Diz que ‘a produção artística e a arquitetura estão completamente desprovidas de afeto. São construções abstratas’¹²¹ e que a arquitetura tem necessidade de explodir as suas fronteiras, de estabelecer uma relação para ‘fora de mim’.¹²² A autonomia disciplinar não parece ser assim uma questão de fundo para Manuel Vicente: ‘Essa autonomia da coisa arquitetónica, esse reenviar para ela própria – não exclusivamente, ou não principalmente, em termos formais, mais em termos de vibração do próprio discurso. Essa vontade de experiência, da experiência arquitetónica, pode ficar reduzida apenas à imagem dela: à fotografia, à revista, à reprodução, ao *design*; falo de outra vontade, mais profunda, que me continua a surpreender muito nos meus alunos, apesar de tudo: o contar de uma história que tem muito a ver com percursos e com modos de estar e com modos de receber a luz e com mudanças de escala e de espaços... E é isso que confere um universalismo à produção arquitetónica; e uma intemporalidade, simultaneamente!’¹²³

Praticante de um saber que Manuel Graça Dias chama de ‘pouco ocidental’, Manuel Vicente diz que a identificação com o tempo e o local conferem à arquitetura uma universalidade desejada: ‘Trata-se, então, da humanização do real perceptível, a variadíssimos níveis – não só o real percebido pelos sentidos, mas o real percebido pela inteligência, pela reflexão, pela aplicação de metodologias científicas que acabam por ser as mais úteis ou as mais eficazes na transformação da realidade observável, de modo a ser inaugurável *démarche* frutuosa para o corpo e para a alma.’¹²⁴ O projeto aparece, assim, reinscrito num universo mais abrangente, nunca desenraizado da experiência totalizante

¹¹⁸ Manuel Vicente, ‘Arquitetura falada. O exercício...’, pp.197

¹¹⁹ *idem*, pp.70

¹²⁰ *idem*, pp.175

¹²¹ *idem*, pp.190

¹²² *idem*, pp.163

¹²³ *idem*, pp.158-159

¹²⁴ Manuel Vicente, ‘Arquitetura falada. O exercício...’, pp.155

de estar no mundo: 'O discurso poético. De todos os discursos sobre o universo observável, o discurso poético é aquele que mais aproximadamente produz a complexidade do real. Porque é um discurso unitário, não fundamentado em exclusivo pela razão. É verificado pela razão, mas não uma construção estritamente racional, o que não tem nada a ver com irracionalidade. Será uma construção mental, que intenta comparar-se à infinitude direcional do universo.'¹²⁵

A sua arquitetura é mistura de razões de ordem prática, critérios universais e plásticos onde não se lê a presença de uma autoridade superior, estilística ou processual: 'Por sobre as particularidades e exigências de qualquer programa de utilização, por mais complexo que possa parecer, há que sobrepor as invariantes do espaço e da forma, com universalidade bastante para comodar a crescente mobilidade da circunstância (única lição, afinal, que não podemos ignorar da história).'¹²⁶ Fala de 'uma cultura arquitetónica que não tem a ver com o que vem nos livros, nem com o viajar a Itália (ou à Holanda) todos os anos. É uma cultura arquitetónica que tenta, sensivelmente, perceber o que as pessoas querem e por aí o que os arquitetos vão querer fazer com um programa e com um sítio, mas amplamente – morfologicamente, historicamente, paisagisticamente!'¹²⁷

Longe de ser um lugar idílico, a arquitetura é vista como uma arte que tem raízes sentimentais, que tem como função distribuir as alegrias da cultura para o maior número de pessoas, ser simultaneamente sedutora e invariavelmente democrática: 'acho que a cultura não passa pela erudição nem pela informação. São práticas muitas vezes remotas e longínquas em que estabelecemos conexões que racionalmente não somos capazes de explicar mais tarde.'¹²⁸ Nos antípodas de qualquer generalização da forma ou do processo, a sua arquitetura é muito mais um sentido do mundo que um sentido da arquitetura: 'eu penso que é mais fácil encontrarmos coisas de que temos memória sem nunca as termos visto. Há memórias que estão para além da memória!'¹²⁹

Do geral para o particular, do particular para o geral, Manuel Vicente dispensa zonas internas à disciplina. Afirma que 'o estabelecido é uma coisa de esterilidade, (...) aquilo que em termos de padrões europeus é aceitável!'¹³⁰ Comprovando que a produção de discursos intelectuais provenientes da arquitetura não é desafeta ao real nem pertence a uma qualquer categoria 'maior' de conhecimento, a sua arquitetura deixa-nos uma certeza: que as casas devem mesmo ser lidas por toda a gente.

¹²⁵ Manuel Vicente, 'arquitetura e vida', junho 2002, pp.34

¹²⁶ Manuel Vicente, 'Arquitetura falada. O exercício...', pp.129

¹²⁷ *idem*, pp.174

¹²⁸ Manuel Vicente, 'Reescrever o pós moderno...', pp.95

¹²⁹ Manuel Vicente, 'Arquitetura falada. O exercício...', pp.113

¹³⁰ *idem*, pp.164

Parte 4. Epílogo

4.1. Autonomia disciplinar e o arquiteto *hoje*.

A primeira parte da tese lançava já dois pressupostos: o primeiro, que *a aceção de autoria não é separável da noção histórica e cronológica de arquitetura*, já que a arquitetura atua no interior de um sistema que responde por princípios próprios, e que *se revê como resultado inevitável da condição da arquitetura negociar a sua própria história*, ainda que autor e obra sejam indissociáveis. Partiu-se também do pressuposto que a autoria responde por um critério facultativo, que passa inexoravelmente pelas idiosincrasias do autor (entendeu-se como autor, em limite, e simplificando radicalmente, todo aquele que cria por *faculdade própria*). Estes pressupostos desaguam numa premissa essencial para a construção de uma ideia de autoria na contemporaneidade: o primeiro, que *não há uma definição no sentido absoluto para o conceito de autoria*, nem mesmo para o trabalho autoral, já que o *fenómeno da autoria exige um reenquadramento constante*, porque se degenera a partir de um processo que é interno e próprio à arquitetura. *Investigar sobre autoria é assim indagar sobre a própria natureza da ação arquitetónica*, inclusive sobre o contexto dessa mesma ação, ele próprio sempre em evolução.

Com a modernidade a arquitetura inicia uma (re)examinação constante desse processo, numa avaliação cada vez mais conscienciosa das suas heranças estabelecendo contacto com as suas raízes, redirecionando-as para canais onde poderá ter continuidade com mais vigor. A arquitetura podia veicular memória. A especificidade do moderno, essa capacidade auto-crítica (que comporta também um espírito crítico em relação às correntes internas da arquitetura) instala-se e enraíza-se na prática arquitetónica contemporânea.

Na consciência dos princípios constitutivos da arquitetura e no reconhecimento de um vocabulário específico que implicam o manuseamento consciente e necessariamente original de formas dadas, e a partir do reconhecimento de um campo histórico 'formal', o autor contemporâneo está condenado a falar uma linguagem que já foi sempre falada. O contexto e a herança histórica são ferramentas do autor, esta última de forma consciente desde o renascimento até à modernidade.

Viimos também que a deslocação da arquitetura para os campos da teoria e do domínio artístico implica a total identificação do arquiteto com a criação, o que faz com que a avaliação da qualidade da arquitetura se esboce quase sempre do lado da competência pessoal: 'desde a metade do século dezoito, na Europa, compreender o processo criativo como algo que conduz à manifestação de uma intenção arquitetónica tornou-se central para o discurso arquitetónico.'¹³¹ Não havendo um critério

¹³¹ Architecture and Authorship, pp.92

universal de estilo, ele aparece justamente na individualidade de cada obra, que reverte de forma agudizada para a presença do autor: ‘a arquitetura como disciplina poderá ser definida pela maneira complexa de como definimos os arquitetos enquanto autores.’¹³² Cada arquiteto estabelece o seu ‘campo de possibilidades’ (‘a realidade é aquela que escolhemos’, diz Nuno Mateus).¹³³ A autoria habita nesse referencial, que resiste à troca de informação e influências constante que ocorrem numa sociedade cada vez mais ‘global’. O autor responde por uma lógica própria que dota a sua arquitetura de uma coerência interna estrutural e estruturante, onde a arquitetura é ferramenta de rigor e verdade.

Aliada a este fato surge a partir do século *vinte*, de forma muito nítida, a noção de que as espacialidades da vida contemporânea atuam num território vasto e muitas vezes indeterminado. De facto, se nos finais do século *dezoito* representação arquitetónica, intenção e resultado começavam já a emancipar-se, perdido o valor absoluto da tradição clássica, enfatiza-se o olhar autoral como investigação crítica à resolução de conflitos que respondem por questões colocadas dentro e fora da disciplina. *A arquitetura responde, assim, por um discurso cada vez mais abrangente, pois é também nesse sentido que cresce a percepção do mundo*, enquanto o autor testemunha e garante a sobrevivência da intenção singular nesse universo amplo. Através da análise da arquitetura de Siza Vieira, ARX Portugal e Manuel Vicente vimos que a não fixação de um modelo de primazia e o desejo de que a arquitetura se constitua como uma experiência que se situa além da esfera da linguagem assumem importância na criação arquitetónica contemporânea, que parece querer garantir que um objeto produzirá sempre uma multiplicidade de significados, que seja capaz de recriar-se continuamente – dentro de um registo formal, linguístico, figurativo ou no âmbito processual.

Ainda que o processo arquitetónico tenha sempre no horizonte a forma estática, perene e singular, na forma ou no processo a arquitetura contemporânea conta um momento espartilhado (idiossincrático ou processual) que é impossível de fixar. A arquitetura contemporânea sublinha esse cunho multidirecional, ora respondendo por um processo ‘tumultuoso’ idiossincrático que se revela na impossibilidade de uma leitura unidirecional do objeto (no caso de Siza), ora no compromisso com um processo que é ele mesmo gerador de formas múltiplas simultâneas (no caso de ARX Portugal), ora na aderência explícita a uma realidade que é já por si o reflexo incondicional dessa condição (no caso de Manuel Vicente). A arquitetura contemporânea, como diz Maria João Madeira Rodrigues, não constitui matéria fixa, comportando definições esquemáticas ou ordens lineares.¹³⁴ Como princípio gerador ou no resultado final, e na ausência de sistematização de um critério formal único, a arquitetura contemporânea é – ou pretende ser - um reflexo dessa infinitude do real, fala-nos da incapacidade de

¹³² Nuno Mateus in entrevista à revista NU #02, Maio de 2002 in www.arx.pt

¹³³ Maria João Madeira Rodrigues, ‘O que é arquitetura’, pp.7¹³² Architecture and Authorship, pp.14

¹³³ Nuno Mateus in entrevista à revista NU #02, Maio de 2002 in www.arx.pt

¹³⁴ Maria João Madeira Rodrigues, ‘O que é arquitetura’, pp.7

conter o mundo numa só forma. Se a consciência do infinito era já essencial à construção de espacialidades no mundo moderno, o momento contemporâneo evoca-a constantemente. O objeto deve apresentar multiplicidade, conter a capacidade ilimitada de suportar todas as leituras – no autor, no processo, no real. Como premissa, não existe assim na criação arquitetónica contemporânea uma ideia de síntese que seja validada pela existência de um modelo formal ou ideológico comum, ainda que a arquitetura contemporânea venha seguramente a assitir, como todas as épocas o fizeram, à sua história contada numa visão tipificada e forçosamente generalista.

A arquitetura contemporânea manifesta assim um sentido de modernidade, também um sentido de ‘não-moderno’. Modernidade no abandono de toda a ilusão facultada por uma visão estática e unidirecional do mundo, antes a incansável constatação da sua condição simultânea. A condição temporal é também invariavelmente espacial. De ‘não-moderno’ no abandono definitivo da ‘forma ideal’, a desvalorização das faculdades plásticas do objeto e negação do exercício de *design* que remete para o período moderno: ‘O futuro é sempre difícil prever mas, comprovadamente, depois das revoluções, do desinteresse pela história e da globalização, virá certamente um retorno à cultura local, específica, à arquitetura frita de pequenos mas sólidos impulsos a partir das coisas que nos chegam.’¹³⁵

Embora no contexto cultural e histórico do nosso país a arquitetura dependa não raras vezes de um tipo de conhecimento particular e pessoalizado, a nossa arquitetura inscreve-se também necessariamente em questões mais totalizantes, que têm a ver com o entendimento do discurso arquitetónico num âmbito mais geral. A arquitetura portuguesa é também imagem de uma cultura dada, mais lata: ‘O estilo individual tende a cristalizar o arquétipo cultural do tempo e a viabilizar a sua compreensão (...) O estilo é o reflexo disciplinado de uma sensibilidade individual mas também a intelectualização estética dos tempos históricos e a interpretação depurada do seu imaginário.’¹³⁶ Ainda assim, na leitura das obras analisadas, reconhecemos a existência de um percurso ‘interno’ que liga todas as obras de um mesmo autor, que estabelece uma ligação recíproca entre os projetos, linguística ou processual.

Uma consciência aguda da condição abstrata do exercício da arquitetura emerge assim nos trabalhos de Álvaro Siza e ARX Portugal. A arquitetura contemporânea portuguesa responde também por um pensamento especializado, estreitamente ligado às querelas ‘internas’ da arquitetura. No primeiro, o processo abstrato revela-se na constante dialética com um passado arquitetónico pela reposição de modelos ou elementos formais que habitam no interior da história da arquitetura, sugerindo ligações formais existentes no plano intelectual ou na cronologia ‘interna’ de um percurso assumidamente autorial. No segundo, a soberania do processo sobre a realidade, comprovando que nem tudo na arquitetura depende da realidade e da história. Com Manuel Vicente, essa preponderância abstrata

¹³⁵ <http://www.arx.pt/pt/perfil-arx>

¹³⁶ Idem, pp.57

dissolve-se no encontro com a história e o contexto cultural de cada projeto. Vimos que se o processo autoral é possibilitado pela existência de uma ‘autonomia disciplinar’, ultrapassa sempre e invariavelmente as suas fronteiras. Se a identificação da autoria com a dimensão temporal em que se inscreve é desde logo evidente (cada homem é um homem do seu tempo, já dizia Aristóteles), através da análise dos casos de estudo percebemos que *o território, que o contexto geocultural, em qualquer um dos casos abordados, pesam*. E que portanto *parte da autoria está já facultada ainda antes de ser iniciado o processo criativo*.

Isto quer dizer que a definição de autoria e arquitetura, que passa pela percepção de um campo disciplinar autónomo, permanece irresolvida dentro do domínio da própria disciplina. De facto, e apesar de termos estudado a reivindicação de um campo teórico e prático para a arquitetura que a legitima como disciplina autónoma (e, de certa maneira, auto-suficiente), *a definição da arquitetura como uma prática contida dentro de limites definidos é hoje claramente redutora*, e seria ingénuo pensar que a autonomia, no seu estado puro, alguma vez existiu. Essa mesma definição de autonomia, reclamada primeiramente pelas obras de Boullée e Ledoux, *sugeria a existência de um sistema de índole teórico-prático que em limite operava fora do estritamente formal, e que portanto buscava já por si a possibilidade da arquitetura ser entendido fora do próprio campo disciplinar que esses mesmos projetos reclamavam*.¹³⁷ É esta dicotomia que alimenta a questão da autonomia: *por um lado, a restrição e delimitação do corpo teórico da arquitetura, a tentativa de demarcação dos seus limites, por outro a abertura a um vasto campo de possibilidades advindas dessa mesma delimitação*.

É também uma condição da arquitetura que todo o projeto que seja significativo terá automaticamente o seu contributo para o campo disciplinar. No fundo, as ‘possibilidades’ da arquitetura remontam à tarefa milenar da construção, ainda que *primeiramente de forma intuitiva e só depois reflexivamente*. A questão da autonomia disciplinar será então redundante quando aplicada à arquitetura como ‘invenção moderna’, obrigando o objeto a sobreviver a partir de um alargamento do seu mundo interior.

Podemos então constatar que a especificidade da arquitetura não é um espaço inteiro, totalmente verdadeiro, ainda que seja no seu interior que se desenha a autoria. Cabe-nos assim garantir que a arquitetura contemporânea não caia numa representação excessiva de si mesma, e que a autoria é um espaço de partilha de vontades comuns, universais, expressas das mais variadas formas, comprovando assim que a ‘liberdade’ da arquitetura, a sua possibilidade de grandeza, é também a falência da sua autonomia.

¹³⁷ A impossibilidade do projeto neorracionalista foi inclusive denunciada por Aldo Rossi nos seus últimos escritos, expondo como irresolvido o hiato entre o objetivo próprio da disciplina, com as suas querelas internas, e o discurso poético que alimenta invariavelmente a produção arquitetónica e artística.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULLÉE, Etienne Louis, 'Arquitectura. Ensayo sobre el arte', Barcelona, Colección Punto y Linea, GG, 1985

COLOMINA, Beatriz, 'Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media', Cambridge, M.I.T. Press, 1994

COSTA, Alexandre Alves, 'Introdução ao estudo da história da arquitetura portuguesa', coleção 'seis lições', nº 2, Porto, 2ª edição, Faculdade de Arquitetura do Porto, FAUP publicações, 2007

FRAMPTON, Kenneth, História crítica da arquitetura moderna, São Paulo, Martins Fontes, 2003

GALLET, Michel, 'Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III', Paris, Ed. Demi Circle, 1991

GOODMAN, Nelson, 'As linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos', Lisboa, Gradiva, 2006

GRANGER, Gilles Gaston, 'Essay d'un philosophie du style', Paris, Librairie Armand Colin, 1968

KAUFMANN, Emil, 'Architecture in the age of reason', New York, Dover publications, 1955

KAUFMANN, Emil, 'De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma', Barcelona, Colección Punto y Línea, GG, 1982

KOSTOF, Spiro, 'El arquitecto : historia de una profesión', Madrid, Cátedra, 1984

LEDOUX, Claude Nicolas, 'L'Architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation', primeiro volume de 'L'Architecture de C.N. Ledoux', Paris, edição de autor, 1987

RIEGL, Alois, 'Problemas de estilo. Fundamentos para uma história da ornamentação', Barcelona, GG Arte, 1980.

RODRIGUES, Maria João Madeira, 'O que é arquitetura', Lisboa, 1ª edição, Quimera Editores, Lda, 2002

ROTHKO, Mark, 'A realidade do artista', Lisboa, Edições Cotovia, 2007

RUDOFISKY, Bernard, 'Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture', Albuquerque, México, University of New Mexico Press, 1987

SOLÀ-MORALES, Ignáci, 'Inscripciones', Barcelona, GG, 2003

TAVARES, Domingos, 'Claude Nicolas Ledoux, formas do iluminismo', Porto, Dafne editora, 2011

TAVARES, Domingos, 'Andrea Palladio, a grande roma', Porto, Dafne editora, 2008

TAFURI, Manfredo, 'Projecto e utopia, arquitectura e desenvolvimento do capitalismo', Lisboa, Ed. Presença, 1985

TOURNIKIOTIS, Panayotis, 'The History of modern architecture', Londres, The Mit Press, 1999

VIDLER, Anthony, 'Claude Nicolas Ledoux, Architecture and utopia in the era of the French revolution', Basel, Suiça, Publishers for Architecture, 2006

VIDLER, Anthony, 'Histories of the immediate present, Inventing architectural modernism', Massachusetts, Londres, The Mit Press, Cambridge, 2008

VIRILIO, Paul, 'A landscape of events', Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 2000

ARTIGOS ESPECÍFICOS

EISENMAN, Peter, 'O fim do clássico, o fim do início, o fim do fim' *in* 'Teoria e crítica de arquitetura século XX', V.V.A.A., Lisboa, Caleidoscópio, 2010

EISENMAN, Peter, 'Solo a Solá-Morales' *in* 'Diferencias. Topografia de la arquitetura contemporânea', Ignáci Solá-Morales, Barcelona, ed. GG, 1995

FIGUEIRA, Jorge, 'Out of the box: para Sul e para Oriente. Notas sobre uma nova geografia da crítica' *in* SAJ, Serbian Architectural Journal, (s.l), nº 3 Dezembro, 2011

KOSUTH, Joseph, 'Art after Philosophy' (1969), *in* 'Art and Theory 1900-2000', V.V.A.A., Cornwall, Reino Unido, Blackwell Publishing, 2010

MATHEWS, Stanley, 'Cedric Price as Anti-Architect' *in* 'Architecture and Authorship', V.V.A.A., Londres, Black dog publishing, 2007

OCKMAN, Joan, 'Venice and New York' *in* Casabella, V.V.A.A., 619-620, Janeiro/Fevereiro, 'Il progetto storico de Manfredo Tafuri', Milão, ed. Mondadori, 1995

TAVARES, Gonçalo M., 'E a princípio era o traço, claro' *in* 'Brick is Red. ARX Portugal', V.V.A.A., Lisboa, edição de autor, 2002

MOURA, Eduardo Souto de, entrevista *in* 'Reescrever o Pós-Moderno', Jorge Figueira, Porto, Dafne editora, 2011

ROSSI, Aldo, 'Introduzione a Boullée' *in* 'Architettura, saggio sull'arte', Étienne Louis Boullée, Padova : Marsilio Editori, 1981

WITTKOWER, Rudolf, 'Mannerism Modernism: Colin Rowe', *in* 'Histories of the immediate present, Inventing architectural modernism', Anthony Vidler, Massachusetts, Londres, The MIT Press, Cambridge, 2008

SOLÀ-MORALES, Ignáci, 'De la autonomia a lo intempestivo' *in* 'Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea', Barcelona, GG, 1995

WEBSITES CONSULTADOS

ALVES, Ana Laureano, 'Arquitetura vende-se!', (s.l.), *in* <http://www.dafne.com.pt/catalog3.php>

BAÍA, Pedro, 'Autorismos. A sufixação autoral no discurso arquitetónico', (s.l.), *in* http://www.dafne.com.pt/catalogo_baixo3.php?id=26

BARTHES, Roland, 'A morte do autor' *in* http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/48019/mod_resource/content/1/morte_do_autor.pdf

EISENMAN, Peter, 'The formal basis of modern architecture', *in* <http://moreebook.org/download/the-formal-basis-of-modern-architecture-peter-eisenman.html>

FOUCAULT, Michel, 'O que é um autor', *in* <http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeyes/datasets/autoria-foucault/versions/1>

KAUFMANN, Emil, 'Three revolutionary architects' *in* <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015006332947;page=root;view=image;size=100;seq=11;num=433>

ÁLVARO SIZA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RODRIGUES, Jacinto, 'Álvaro Siza/ Obra e método', Porto, ed. Civilização, 1992

VIEIRA, Álvaro Siza, 'Imaginar a Evidência', Lisboa, edições 70, 1998

JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999

ARTIGOS ESPECÍFICOS

FIGUEIRA, Jorge, 'Um mundo coral: a Arquitetura de Álvaro Siza' in 'O arquiteto azul', Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

FIGUEIRA, Jorge, 'Álvaro Siza. Modern Redux. Ser exato, ser feliz' in 'O arquiteto azul', Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

FIGUEIRA, Jorge, 'Explicado às crianças' in 'A noite em arquitetura', Lisboa, ed. Relógio d'Água, 2007

GREGOTTI, Vittorio 'O outro' in 'Imaginar a Evidência', Lisboa, edições 70, 1998

MONEO, Rafael, 'Inquietud Teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporâneos', Barcelona, ed. Actar, 2004

TESTA, Peter, 'Cosa Mentale: la arquitetura de Álvaro Siza' in 'Álvaro Siza', São Paulo, ed. Martins Fontes, 1998

VIEIRA, Álvaro Siza, entrevista in 'Reescrever o Pós-Moderno', Jorge Figueira, Porto, Dafne editora, 2011

VIEIRA, Álvaro Siza, 'Oito pontos quase ao acaso', in 'Teoria e crítica de arquitetura século XX', V:V:A:A, Lisboa, Caleidoscópio, 2010

ARX PORTUGAL

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NEVES, José Manuel das, 'ARX 20 years | 20 houses', Uzina books, Lisboa, 2011

MATEUS, Nuno, MATEUS, José, FALCÃO, Pedro, 'Brick is Red. ARX Portugal', V.V.A.A., Lisboa, edição de autor, 2002

WEBSITES CONSULTADOS

CARVALHO, Ricardo, 'A casa que se bifurca' in <http://www.arx.pt/en/on-arx/339-ricardo-carvalho-a-casa-que-se-bifurca>

FIGUEIRA, Jorge, 'Museu Marítimo de Ílhavo - Uma arquitetura Intacta' in <http://www.arx.pt/en/on-arx/341-jorge-figueira-uma-arquitectura-intacta>

LEVRAT, Frédéric, 'Uma segunda Natureza' in <http://www.arx.pt/en/on-arx/321-frederic-levrat-uma-segunda-natureza>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno, 'Perfil ARX', <http://www.arx.pt/pt/perfil-arx>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno in <http://www.arx.pt/en/interviews/69-exercicio-de-traducao>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno, entrevista à revista NU #02, Maio de 2002 in <http://www.arx.pt/en/interviews/74-revista-nu-02>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno, entrevista à revista 'arq/a', nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt/en/interviews/72-arqa-no-39>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno, entrevista à revista 'arq./a', nº 39, set/out 2006 in <http://www.arx.pt/en/interviews/72-arqa-no-39>

MATEUS, José, MATEUS, Nuno, entrevista à revista 'Arquitetura e vida', nº 58, 2005 in <http://www.arx.pt/en/interviews/73-arquitecturaavida-no58-marco-2005>

MATEUS, José, MATEUS, entrevista a 'Arquitetura e vida', nº 58, 2005 in <http://www.arx.pt/en/interviews/73-arquitecturaavida-no58-marco-2005>

MILHEIRO, Ana Vaz, 'Reescrever a Natureza', in <http://www.arx.pt/en/on-arx/340-ana-vaz-milheiro-rescrever-a-natureza>

SLESSOR, Catherine 'Lendo história' in <http://www.arx.pt/en/on-arx/322-catherine-slessor-lendo-historia>

SLESSOR, Catherine, 'Mar e Céu' in <http://www.arx.pt/pt/sobre-a-arx/323-catherine-slessor-mar-e-ceu>

JORDÃO, Pedro; MENDES Rui, 'ARX Portugal: Uma Natureza Própria', in <http://www.arx.pt/pt/sobre-a-arx/344-pjordaormendes-uma-natureza-propria>

MANUEL VICENTE

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, João, 'Manuel Vicente. Trama e emoção', Lisboa, Laboratório de Urbanismo e Arquitetura e Caleidoscópio, 2011

AFONSO, João, 'arquitetura falada. O exercício da palavra. Manuel Vicente.', Lisboa, Atalho – laboratório de arquitetura e urbanismo e Caleidoscópio, 2012

ARTIGOS ESPECÍFICOS

FIGUEIRA, Jorge, 'Made in Macau: Pop goes Manuel Vicente!', in 'Manuel Vicente. Trama e emoção', Lisboa, Laboratório de Urbanismo e Arquitetura e Caleidoscópio, 2011

DIAS, Manuel Graça, 'Da intenção e do desejo. Sobre a arquitetura de Manuel Vicente em Macau' in 'Manuel Vicente. Trama e emoção', Lisboa, Laboratório de Urbanismo e Arquitetura e Caleidoscópio, 2011

VICENTE, Manuel, entrevista in 'Reescrever o Pós-Moderno', Jorge Figueira, Porto, Dafne editora, 2011

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

1. <http://www.tumblr.com/tagged/alvaro-siza?before=1326665534>
2. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
3. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
4. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
5. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
6. *idem*
7. <http://www.gooporto.com/porto-sights/serralves-museum.html>
8. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
9. *idem*
10. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
11. <http://arquiua.blogs.ua.sapo.pt/>
12. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
13. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
14. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
15. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
16. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
- 17-24. *idem*
25. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
26. FRAMPTON, Kenneth, 'Álvaro Siza', Londres, Phaidon, 2006
27. <http://www.carloscastanheira.pt/pt/arquitectura/parcerias/museu-mimesis>
28. <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002.html>
29. JODIDIO, Philip, 'Álvaro Siza', Espanha, Taschen, 1999
30. *idem*
31. <http://www.arx.pt/pt/construido>
- 32-44. *idem*
45. <http://www.aica.pt/artists/manuel-vicente/>
46. AFONSO, João, 'Manuel Vicente. Trama e emoção', Lisboa, 2011
- 47-56. *idem*
57. <http://www.lifecooler.com/edicoes/lifecooler/desenvRegArtigo.asp?reg=299809>

