

1967: ARQUITETURA PORTUGUESA EM TRANSIÇÃO

EXPERIÊNCIAS NO ÂMBITO DO CONCURSO INTERNACIONAL PARA A CÂMARA DE AMESTERDÃO

José Joaquim Ferreira Conde Ribau Esteves

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

sob orientação da Professora Doutora Susana Lobo

co-orientação do Professor Doutor Bruno Gil

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Dezembro 2017



1967: ARQUITETURA PORTUGUESA *EM TRANSIÇÃO*

EXPERIÊNCIAS NO ÂMBITO DO CONCURSO INTERNACIONAL PARA A CÂMARA DE AMESTERDÃO

À professora Susana Lobo, pelo tema e crítica exímia,
Ao professor Bruno Gil, pela imensa dedicação e atenção ao detalhe.

Aos arquitetos Antero de Sousa, Bartolomeu Costa Cabral, José Pulido Valente, Max Risselada,
Nelson Mota, Tomás Taveira e Victor Consiglieri pela disponibilidade, interesse e colaboração nesta
investigação.

À Mãe, pela palavra carinhosamente repetida,
Ao Pai, pelo pragmatismo sempre certo,
Ao Avô Manuel e às suas construções de dominó.

À família, aos amigos e professores, por partilharem esta jornada comigo.

Entre o culminar do movimento moderno e a constatação definitiva de um pós-modernismo, assiste-se, na década de 1960, a um período *em transição*, pleno e diverso de interpretações que sobrepõem novas racionalidades e constroem novas formas de problematizar a arquitetura.

Em 1967, o município de Amesterdão organiza um concurso internacional para a sua nova sede, no qual participam sete equipas de arquitetos portugueses. Da constatação de um contexto nacional, política e geograficamente distante do seio da discussão europeia, situam-se os termos em que Portugal concorre a Amesterdão. Não obstante, este momento representa um sinal de vitalidade e internacionalização da arquitetura portuguesa. O conjunto de propostas que respondem ao concurso são visões - *experiências* - distintas, de edifício e de cidade, que remetem para uma caracterização da cultura arquitectónica portuguesa ao tempo.

Neste sentido, a presente dissertação procura evidenciar, num plano crítico, o concurso de Amesterdão como um momento da *transição*, a partir do qual se estabelece uma rede de referências em torno das *experiências*, como conjunto de linguagens e conceitos, revendo o percurso dos arquitetos participantes e o rumo da arquitetura portuguesa.

Between the end of the modern movement and the definitive realization of postmodernist architecture, the 1960s witnessed a period *in transition*, full and diverse of interpretations that overlap rationalism and propose new ways of problematizing architecture.

In 1967, the municipality of Amsterdam organized an international competition for its new Town Hall, in which seven teams of Portuguese architects participated. From the observation of a national context, politically and geographically weak and distant from the heart of the European discussion, are the terms in which Portugal competes in Amsterdam. Nevertheless, this moment represents a sign of vitality and internationalization of Portuguese architecture. The set of proposals that respond to the competition are distinct visions - *experiences* - of the building and the city, which refer to a characterization of Portuguese architectural culture at the time.

In this sense, this thesis seeks to highlight the Amsterdam Competition, on a critical perspective, as a moment of *transition*, from which a network of references will be made around the *experiences*, as a set of languages and concepts, reviewing the course of the participating architects, as well as the Portuguese architecture.

- i. RESUMO
- ii. ABSTRACT

- 1. **INTRODUÇÃO**

- 11. **ARQUITETURA PORTUGUESA: A DÉCADA DE 1960**
- 13. OS ANOS DE RUPTURA
- 23. A GERAÇÃO DO CONCURSO
- 29. A CRESCENTE INTERNACIONALIZAÇÃO

- 39. **1967:O CONCURSO PARA A CÂMARA DE AMESTERDÃO**
- 41. A QUESTÃO DE AMESTERDÃO
- 55. A PARTICIPAÇÃO PORTUGUESA
- 103. UMA NOVA MONUMENTALIDADE
- 117. LINHA DE CONCEITOS: ENTRE *EDIFÍCIO-OBJETO* E *EDIFÍCIO-CIDADE*
- 127. REFLEXÃO: UMA REDE DE REFERÊNCIAS

- 147. **EM TRANSIÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 149. SOBRE A *VITALIDADE* DO PANORAMA PORTUGUÊS
- 155. UM *PRENÚNCIO DE PÓS-MODERNISMO*

- 163. BIBLIOGRAFIA
- 175. ÍNDICE DE IMAGENS

- 183. **ANEXOS**
- 185. ENTREVISTA A MAX RISSELADA
- 195. ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL
- 205. ENTREVISTA A TOMÁS TAVEIRA
- 215. ENTREVISTA A VITOR CONSIGLIERI
- 221. ENTREVISTA A JOSÉ PULIDO VALENTE

INTRODUÇÃO

Em Portugal, a década de 1960 marca um período fundamental na *transição* para a democracia e, conseqüentemente, para a contemporaneidade. O romper da guerra colonial, a emigração, o crescente êxodo rural, ou as lutas estudantis, contrastam com o período de liberalização económica e investimento público, que advêm de uma crescente (ainda que discreta) abertura do regime. Nestes *anos de ruptura*, a arquitetura portuguesa encontra um período particularmente prolífero, quer em volume de encomendas, quer na internacionalização dos seus temas e conteúdos.

No plano da discussão internacional em torno do movimento moderno, esta é, também, uma década de *transição*. A arquitetura moderna é sucessivamente contestada, numa crescente afirmação de novas *experiências* que superam o seu modelo rígido e absoluto. A dissolução dos CIAM e a efetivação do Team 10 marcam, em 1959, o ponto de viragem para a *diversidade* da década que se inicia.

É no seguimento deste contexto que incidimos a nossa investigação num momento específico: 1967 sucede o ano da *Arquitectura da Cidade*, de Aldo Rossi e de *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, de Robert Venturi, e precede o Maio de 68. Com o avançar da década, constata-se a necessidade, por demais evidente, de novos sentidos de cidade e edifício, no seguimento da crescente importância da opinião pública e das diversas abordagens que são sucessivamente propostas no campo da arquitetura. Neste sentido, evidenciamos no ano de 1967 um acontecimento com particular relevância: o Concurso Internacional para a Câmara de Amesterdão, no qual participam mais de 800 arquitetos dos diversos pontos do globo. O vasto conjunto de *experiências* que desvenda, sublinha-o como um momento a assinalar na *diversidade* da década e um valioso ponto de encontro de múltiplas visões da *monumentalidade* implícita num edifício representativo do poder. De Portugal, o país geográfica e politicamente distante da Europa, consta a participação de 7 equipas de arquitetos¹ de uma nova geração, protagonista da *transição*, não só num plano Português em caminho para a democracia, bem como na *experimentação* de novas formas e conceitos que revêem o movimento moderno.

Não só devido à relevância deste concurso no panorama europeu e mundial, mas também ao momento particular que Portugal enfrenta na década de 1960, procuramos, com a presente

¹ José Pulido Valente, José Pinheiro e Jorge Rodrigues; Luís Fernandes Pinto; Pedro Vieira de Almeida; Raul Hestnes Ferreira; Francisco Conceição Silva e Tomás Taveira; Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha; Victor Consiglieri.

investigação, evidenciar esta participação portuguesa como um sinal de internacionalização e vitalidade da cultura arquitetónica nacional, em clima de *transição*. Deste modo, importa a partir das propostas, caracterizar o modo como se manifesta este alargar de horizontes, implícito na própria *ida* a Amesterdão, mas sobretudo na diversidade de conteúdos abordados pelos arquitetos portugueses.

A resposta a esta problemática parte do reconhecimento de um duplo sentido no Concurso de Amesterdão: a resposta efetiva ao local e programa e o contexto subjetivo em que as propostas se encaixam, enquanto processo disperso e complexo de percursos, aprendizagens, e acontecimentos:

“Em termos conceptuais, um concurso é um processo simultaneamente sincrónico e diacrónico (...) Se, por um lado, é inerente a um contexto, a uma determinada realidade física e espacial, na qual pretende atuar, por outro lado está implicado num devir temporal, que revela a historicidade desse processo de transformação. Os concursos serão sempre processos espaciotemporais perante um horizonte de possibilidades.”²

É neste sentido que nos propomos a uma leitura dividida em duas dimensões: a compreensão teórica da questão do concurso e das propostas que lhe respondem - a partir da sua descrição - no seguimento de uma investigação contextual da história da arquitetura moderna, com particular incidência no caso português na década de 1960.

Para este fim, organizámos esta dissertação em três partes distintas: um primeiro capítulo, de caracterização da década de 1960 em Portugal, os *anos de ruptura*, num contexto político, económico e social indissociável das transformações no plano artístico e arquitetónico. Com vista à evidência da sua crescente internacionalização, procuraremos enunciar os factores pertinentes de uma nova geração que procura alargar as fronteiras da cultura arquitetónica nacional, bem como acompanhar a discussão internacional em revisão do movimento moderno. Um segundo, que contextualiza as premissas de Amesterdão e a resposta portuguesa à questão da sua Câmara Municipal, não só num plano descritivo, como crítico e relacional: para além do revelar das propostas, a nossa leitura vai no sentido de as relacionar com a discussão sobre a modernidade a partir do conceito de *monumentalidade*, num plano que se dispõe entre

² Luís Santiago Baptista, *Arquitetura em concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa*, 2016, 11.

o percurso de cada arquiteto e a morfologia de cada edifício. Um terceiro, e último, que sumariza um percurso de *transição* de abordagens perante o problema da arquitetura, com enfoque na questão portuguesa e no seu percurso para a contemporaneidade.

A análise a qualquer concurso representa uma metodologia particularmente eficiente. Constitui-se como uma plataforma comum, à qual respondem uma série de propostas, que remetem para múltiplas dimensões teóricas e práticas, mas que podem ser discutidas sobre os mesmos critérios. Neste sentido, acreditamos ser possível, com o olhar e instrumentos do presente, constatar no Concurso de Amesterdão uma série de relações pertinentes na arquitetura portuguesa, que remetem para questões morfológicas, urbanas e territoriais que atravessam a década de 1960.

Importa referir que o propósito desta investigação não é supor ligações desconhecidas, pressupondo influências e relações entre arquitetos e arquiteturas. Procurá-las, como metodologia recorrente, pode ser um risco, pelo que as supomos apenas a partir do que conseguimos apurar dentro do bom senso e de um sentido lógico. A oportunidade de sistematizar uma leitura das propostas “não em relação a um absoluto, mas nas suas próprias idiossincrasias”³, é atraente o suficiente para, por si, constituir um estudo completo. Não obstante, propomos, em plano crítico, a inclusão de conceitos exteriores aos percursos, às linguagens e às referências dos arquitetos portugueses, como potenciadores de um possível enquadramento na cultura arquitetónica internacional em *transição*.

Em 2017, assinalámos os 50 anos do Concurso de Amesterdão com alguma estranheza: em Portugal, tem-se debatido recentemente sobre a *Arquitetura em Concurso*⁴, sem qualquer referência a este acontecimento em particular. Se, por um lado, este facto demonstra que a investigação sobre a internacionalização da arquitetura portuguesa está, ainda em grande parte, por concretizar, por outro, justifica inequivocamente a pertinência desta dissertação.

³ Jorge Figueira, «A Periferia Perfeita : Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80» (Universidade de Coimbra, 2009), 1.

⁴ Referimo-nos à recente exposição intitulada “Arquitetura em concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa”, realizada entre 29 de Março e 29 de Maio de 2016 na Garagem Sul do Centro Cultural de Belém. Ver catálogo: Baptista, *Arquitetura em concurso*.

Confrontámo-nos constantemente com a questão de um significado do concurso, debatendo sempre entre as particularidades de cada proposta e a sua relação a um termo absoluto que, inocentemente, remetemos ao percurso da arquitetura portuguesa nos anos 60. O que é facto é que, como veremos, com ou sem grande surpresa, o desvendar das propostas portuguesas para Amesterdão evidencia um momento singular da sua crescente internacionalização, ainda que esquecido na historiografia da arquitetura nacional.⁵

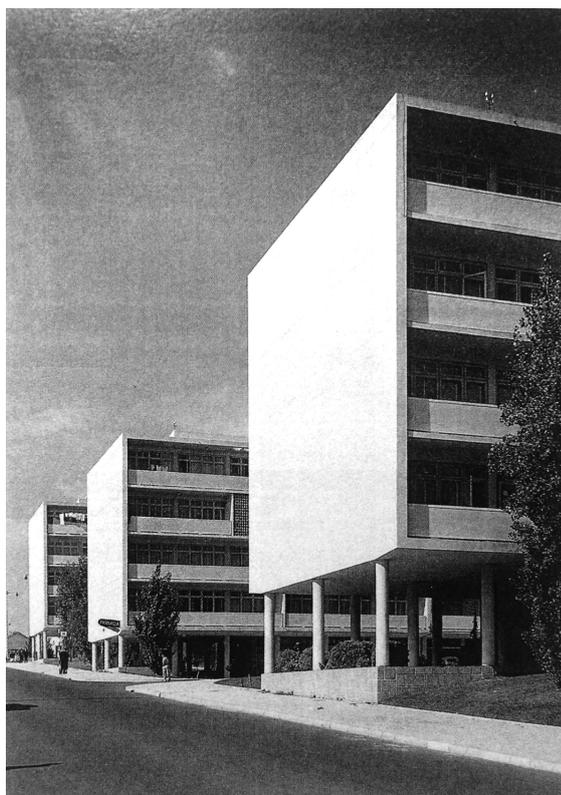
O trabalho de pesquisa realizado e a dificuldade em obter o material de estudo talvez explique o facto desta *história* estar, até agora, por contar. As propostas, apesar de registadas, encontram-se depositadas nos arquivos do *Het Nieuwe Instituut*, em Roterdão. Foi, portanto, neste local que a investigação se substanciou, com o levantamento e registo de todas as propostas nacionais e algumas internacionais, bem como pela consulta da revista *Forum*. Em Delft, a entrevista a Max Risselada, revelou um conjunto de factores que influenciaram e encaminharam a interpretação dos dados, no contexto Holandês de 1967. Já em Portugal, incidimo-nos sobre as entrevistas - as possíveis - com os arquitetos participantes, ainda que a passagem dos últimos cinquenta anos não deixe grande margem para memórias, nem espaço nos arquivos para as fotografias, os desenhos e maquetes, há muito perdidos dos ateliers. De resto, contribui para esta investigação a bibliografia amplamente escrita sobre a história da arquitetura portuguesa - os livros, as revistas, os artigos, as teses - consultada no decorrer do processo de pesquisa e devidamente referida ao longo da dissertação, sempre que pertinente para sustentar a reflexão a que nos propomos.

⁵ Importa constatar a referência de Michel Touissant ao Concurso de Amesterdão, num artigo de 2003 no *Jornal Arquitectos*, intitulado “De dentro para fora na década de 60”: “O panorama da década de 50 correspondeu a um dos saltos que os arquitectos deram ao longo do século XX (...) o número de arquitectos aumentou regularmente e a sua organização profissional tornou-se muito mais activa, enquanto os contactos internacionais foram muito mais regulares (...) É, também, nesta década que os arquitectos portugueses se iniciam nos concursos internacionais. O caso pioneiro foi a participação de João Andresen no concurso da Casa do Futuro no Canadá em 1953, tipo de acção que só seria repetida na década seguinte (por exemplo o concurso para o palácio municipal de Amesterdão em 1967 – Conceição Silva e Raul Hestnes Ferreira).”

ARQUITETURA PORTUGUESA: A DÉCADA DE 1960



1. I Congresso Nacional de Arquitectura (1948)



2. Bairro das estacas (1949-1955), Lisboa
Ruy Jervis d'Athouguia e Formosinho Sanches

OS ANOS DE RUPTURA

Em Portugal, os anos 60 constituem um período fundamental no caminho para a contemporaneidade. No plano económico e social revelam um período frágil e incerto, em tempo de guerra e exílio, na crescente expectativa que a “Primavera Marcelista” despontava. Na arquitetura, representam uma época otimista, de procura de novas respostas, após o período de equacionamento e reflexão, associado à década de 50, na qual ocorreram “as mais determinantes rupturas declaradas com o heroísmo das grandes convicções”¹. A dissolução do projeto moderno faz, então, surgir as primeiras dúvidas, suscitando a procura por caminhos diferentes, que culminam numa divergência em múltiplas interpretações. É, sobretudo, um tempo que amplia o “universo das ideias e da resposta social”², na medida em que substitui a obsessão estética e abstracta do Estilo Internacional por uma relação mais humana e empática com a arquitetura, expressa através da ligação ao contexto, ao lugar, à história e ao utilizador.

A década anterior tinha sido marcada pela implementação concreta do movimento moderno, no seguimento do I Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948. É na transição para os anos 50, em tempo de pós-guerra, que os arquitetos portugueses se juntam em grupos unidos por ideais comuns. Em 1947, é fundada a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) no Porto, a par das ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) em Lisboa, estas responsáveis pela divulgação do Movimento Moderno iniciada na segunda fase da revista *Arquitectura*, onde arquitetos como Francisco Keil do Amaral (1910-1975), José Rafael Botelho (1923) ou Manuel Taíinha (1922-2012), apresentam a obra construída e teórica de autores nacionais e internacionais de afirmada modernidade e contemporaneidade, como Walter Gropius, (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965), Alvar Aalto (1889-1976), e muitos outros. A influência deste grupo, que inclusivamente publica a *Carta de Atenas* ao longo de 1948³, é decisiva na discussão e legado do Congresso, e visível em diversas operações urbanas realizadas ao longo dos anos 50 em Lisboa, como o Bairro das Estacas (1949-55) ou o conjunto da Avenida Infante Santo (1955) e, sobretudo, no plano de Olivais Norte, cuja construção se inicia em 1959.

¹ Ana Tostões et al., eds., *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*, Património moderno (Lisboa: IPPAR, 2004), 145.

² Ibid.

³ João Paulo Martins, «Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia», em *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970* (Lisboa, 2004), 162.



3. Revista Arquitectura, nº57/58
Janeiro/Fevereiro 1957



4. Início da guerra colonial (1961)

A passagem para os anos 60 fica marcada por um alargar de horizontes em relação à disciplina. O repensar do dogmatismo moderno é protagonizado por uma jovem geração de arquitetos, nascidos maioritariamente na década de 30, dos quais se destacam Frederico Sant’Ana, Carlos Duarte (1926), Pedro Vieira de Almeida (1933-2011), Raúl Hestnes Ferreira (1931)⁴, que juntamente com Nuno Portas (1934) encetam, a partir de 1956, a terceira fase da revista *Arquitectura*, “publicando e exercendo um trabalho crítico, divulgando as raízes do movimento moderno numa perspectiva de reflexão culturalista e histórica”⁵. Colocam-se criticamente perante o modelo arquitectónico regionalista do Estado Novo, mas também em relação ao dogmatismo do Estilo Internacional. Torna-se imperativo refutar a “actualidade de uma arte pseudo-universalista, purista e abstracta, desinteressada do aprofundamento das condições específicas do meio”, recusando “as soluções oferecidas por um falso tradicionalismo, perdido em saudosismos nebulosos, incapaz de responder aos novos problemas, técnicos e éticos, presentes aos arquitectos portugueses”⁶. A importância desta publicação constata o esforço crítico em relação ao quadro dos dogmas modernos, que transita para a década de 60 num clima de “consequência” em relação à “uniformização da linguagem”, e que desta maneira, se pauta pela “afirmação de diferenças”⁷, suscitando dúvidas e a procura por caminhos diferentes.

Num contexto político e social em profunda mudança, associado ao fenómeno de globalização de todo o ocidente, anunciava-se um período de desenvolvimento económico e social, atrasado em Portugal, devido ao eclodir da Guerra Colonial, em África. Deste modo, não é possível dissociar as rupturas estéticas dos anos 60 do crescimento da contestação política e social, reforçada pelo início da guerra, que originam a fase final do regime fascista.

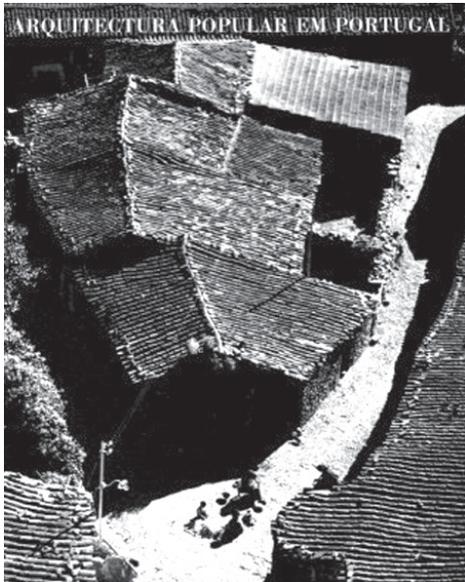
Se, por um lado, este foi o período de afirmação de uma nova classe média trabalhadora, que se exprimia mais facilmente do que antes, por outro, a emigração torna-se um fenómeno crescente e fundamental nesta década. Neste contexto, distinguem-se os arquitetos portugueses, que de uma maneira ou outra, foram permanecendo em território nacional. Uns resistindo com empenho ao regime, como Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), outros aproveitando

⁴ Ana Tostões, «Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos», em *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970* (Lisboa, 2004), 141.

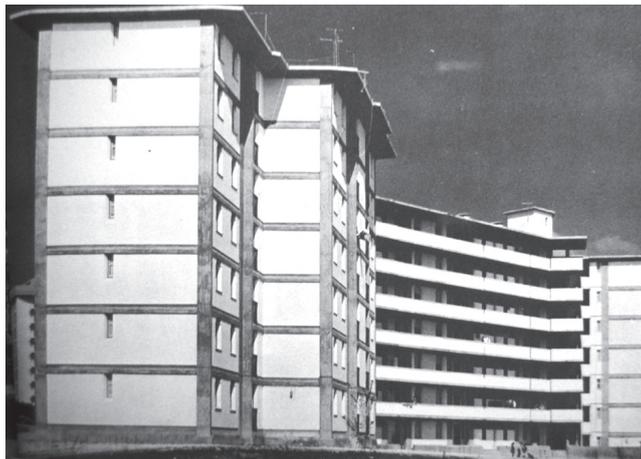
⁵ Tostões et al., *Arquitectura moderna portuguesa*, 141.

⁶ «Editorial», *Arquitectura*, Outubro de 1957.

⁷ José Manuel Fernandes, «Dos anos 60 aos 70 na arquitectura portuguesa», em *Anos 60: anos de ruptura: arquitectura portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa, 1994).



5. *Arquitectura Popular em Portugal* (1961)



6. Conjunto habitacional de Olivais Sul (1960-1964), Lisboa
Vasco Lobo e Vítor Figueiredo

o liberalismo económico do período Marcelista, que acabou por significar um conjunto de novos programas e obras para arquitetos como Francisco Conceição Silva (1922-1982).

Não obstante os reveses sociais e políticos, no plano económico verifica-se não só um aumento da industrialização, como também o crescimento exponencial do sector do turismo e da construção de iniciativa privada, que se sobrepõe ao principal encomendador, o Estado. Ao programa de obras públicas, que nos anos 30 deu um forte impulso à classe dos arquitetos, segue-se um conjunto de empreendimentos nas décadas seguintes, marcados por grandes equipamentos, que recorrem à estética de cunho nacionalista, monumentalista e identitário do Estado Novo, comum a partir da década de 40. À entrada nos anos 60 inauguram-se o Hospital de São João (1960), do Alemão H. Diestel, no Porto, a Biblioteca Nacional (1961) e a Reitoria da Cidade Universitária (1961), de Pardal Monteiro, em Lisboa. No entanto, crescem outras manifestações arquitectónicas, fruto da reflexão encetada pela geração atrás referida, tendencialmente distantes dos grandes centros urbanos. A Pousada de Oliveira do Hospital (1957-1966) e a Escola de Regentes Agrícolas (1965), em Évora, de Manuel Tainha, bem como a Quinta da Conceição (1956-60), em Matosinhos, ou o Convento de Gondomar (1961), de Fernando Távora (1923-2005), decorrem de uma aproximação experimental que procura adaptar as referências vernaculares da arquitetura tradicional à linguagem moderna, para a qual a publicação da *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961, decorrente do “Inquérito” (elaborado entre 1955 e 1961), constitui um instrumento fundamental.

A primeira metade da década é ainda marcada, sobretudo, pela habitação social. O Plano de Olivais Sul, constitui uma “verdadeira escola do projecto doméstico colectivo”⁸, na qual participam inúmeros arquitetos. No plano de Carlos Duarte e Rafael Botelho, constroem Vasco Croft, Chorão Ramalho (1914-2002), Frederico George (1915-1994), Alzina de Meneses, Victor Figueiredo (1929), Bartolomeu Costa Cabral (1929), Manuel Tainha, Raul Hestnes Ferreira, entre outros. Constitui-se como um verdadeiro “laboratório do urbanismo” e da “concepção habitacional”⁹, ultrapassa o esquematismo racionalista e aproxima-se de uma pesquisa culturalista com referência às *New Towns* desenvolvidas recentemente no Reino Unido¹⁰.

⁸ Ibid., 4.

⁹ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», 146.

¹⁰ Ibid.



7. Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa (1961-1976), Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas



8. Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1959-1969) Ruy Jervis d'Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa

No Porto, desenvolve-se o Bairro da Pasteleira (1961), por Costa Cabral e, por todo o país, descentralizam-se os projetos de habitação colectiva por iniciativa das Caixas de Previdência, como na Chamusca (1962) ou em Torres Novas (1964). Desenvolve-se, através do crescente número de oportunidades, uma verdadeira investigação em torno da habitação, onde proliferam ideais sociológicos, que despoletam a discussão em torno da “função social do arquiteto”¹¹.

Lisboa, cidade à “mercê de uma política marcadamente centralizadora”, “terá um enorme crescimento se comparada com os outros centros urbanos do país”¹². Para além da expansão da periferia, decorrente do crescente êxodo rural, assiste-se à terciarização da cidade. Constroem-se edifícios de escritórios e serviços, ao sabor da crescente especulação capitalista, bem como estabelecimentos comerciais, aos quais se associam as primeiras fachadas modernas, internacionalizando a cidade através de novos programas. Estes projetos são, na sua maioria, fruto de encomenda direta, no âmbito empresarial. O que é facto é que, no decorrer do séc. XX, os concursos públicos (e mesmo os privados) encontram, em Portugal, um território pouco prolífero à sua existência. No caminho para anos 60, “os concursos em Portugal estão associados, numa primeira fase às questões da representação nacional”¹³, pelo que destacamos o Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique (1933-1957), em Sagres, que embora não tenha sido erguido, representa o primeiro caso paradigmático dos concursos em Portugal. Em 1958, o Concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição de Bruxelas, de Pedro Cid, representa a efetivação da única obra de cariz moderno concebida por um arquiteto português fora das fronteiras nacionais, ainda que num âmbito de encomenda interna. Em Lisboa, o concurso por convite para a Sede da Fundação Gulbenkian (1959-1969), vencido por Ruy Jervis d’Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, define um sinal incontestável da modernidade em Portugal. No âmbito religioso, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1961-1970), de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, decorrente da ação do MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa), expressa um novo sentido de cidade e de concepção do espaço sagrado. Destacamos o sucesso destes últimos dois concursos, cujos edifícios representam, ao tempo, uma “nova relação entre “instituição” e “comunidade””¹⁴. Só com a revolução de 1974 e a

¹¹ Octávio Lixa Filgueiras, «Da função social do arquiteto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada» (Escola Superior de Belas-Artes, 1985).

¹² Sergio Fernandez, *Percorso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*, 2ª ed (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988), 180.

¹³ Luís Santiago Baptista, *Arquitetura em concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa*, 2016, 20.

¹⁴ Nuno Grande, «Arquiteturas da cultura : política, debate, espaço : génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa» (Universidade de Coimbra, 2009), 132.



9. *Piano Regionale dell'Algarve Studio Generale per la Tutela e la Valorizzazione Turistico della Fascia Meridionale (1966) (parcial)*
Luigi Dodi



10. Hotel do Garbe (1959), Armação de Pêra
Frederico Santana e Jorge Chaves



11. Hotel da Balaia (1965-1967), Albufeira
Atelier Conceição Silva

posterior entrada na Comunidade Europeia, já nos anos 80, é que se efetiva a realização de concursos públicos como prática recorrente na encomenda arquitectónica em Portugal.

Se, por um lado, se desenvolve a escala urbana, por outro, a “década do crescimento urbanístico litoral e da periferia da capital”¹⁵, é profundamente transformadora à escala territorial. Os temas do planeamento urbano adquirem nova dimensão, e a eles se dedicam diversos profissionais, na elaboração de planos de ordenamento do território. Ligados a grandes operações urbanas, o plano de Chelas (1967), de Silva Dias (1930), ou o plano do Restelo (1971-72), de Teotónio Pereira, Nuno Portas e Gonçalo Ribeiro Telles (1922); ainda os Planos Integrados (Almada, Setúbal, Aveiro), que o Fundo de Fomento de Habitação propõe, mas aos quais o fraco apoio financeiro do Estado impediu a sua conclusão. Na grande escala, surgem os Planos Diretores, que enquadram os anteriores e controlam a expansão das cidades: o Plano Diretor de Lisboa (1967), ou o do Funchal (1969); a proteção de áreas ecológicas, com o Plano Diretor do Parque Nacional da Península de Setúbal (1963); a criação de novos aglomerados urbanos ligados ao capital industrial, revisto no Plano de Sines-Santo André (1970); ou ligado à promoção turística, o Plano Urbanístico do Algarve, da autoria de Luigi Dodi (1965)¹⁶.

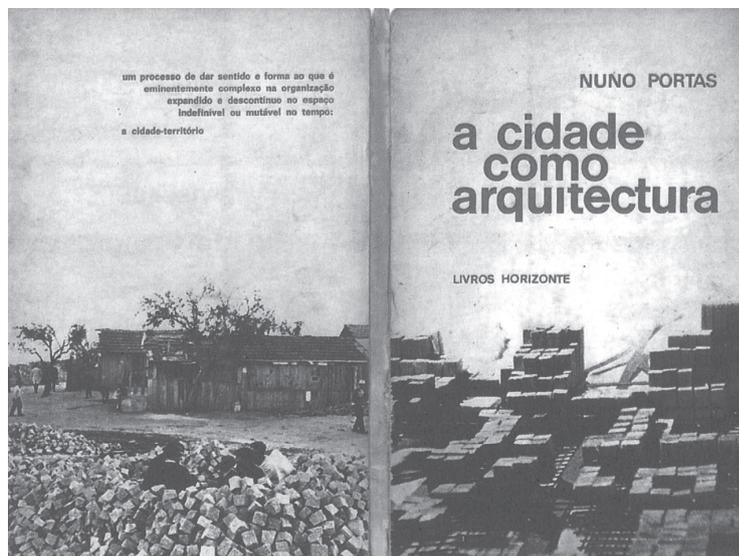
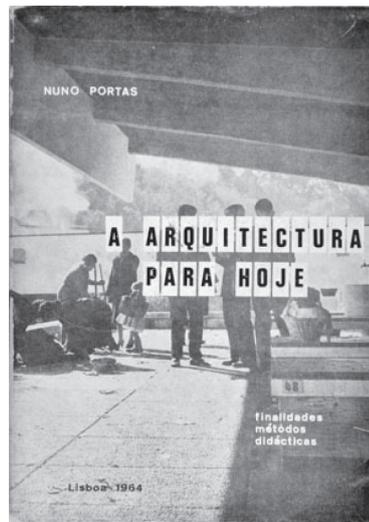
É neste contexto que o programa hoteleiro se desenvolve e permite à arquitetura portuguesa viver significativamente da encomenda turística, assinalando um factor sociológico também novo. Assistimos “ao longo dos anos sessenta” a uma “expansão significativa do parque hoteleiro nacional e à sua diversificação”¹⁷: O Hotel do Garbe (1962), de Jorge Ferreira Chaves e Frederico Sant’Ana, em Armação de Pêra, mas sobretudo os projetos de Conceição Silva, como o Hotel do Mar (1963), em Sesimbra, ou o Hotel da Balaia, em Albufeira (1965-1967), definem um novo entendimento orgânico, ligado a aspectos culturais e locais, numa conexão profunda com a evolvente, remetendo para pesquisas relacionadas com a recente produção Catalã, o *New Brutalism*, ou a arquitetura nórdica¹⁸. Ainda por parte deste atelier, o empreendimento de Tróia (1972), como marca da construção de grandes loteamentos, que se eufemizam em “aldeamentos”, como o da Galé (1973), ou a Herdade da Aroeira, de Victor Consiglieri (1972).

¹⁵ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», 147.

¹⁶ Susana Lobo, «Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos. As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa. Da 1.ª República à Democracia» (Universidade de Coimbra, 2013).

¹⁷ Ibid., 1003.

¹⁸ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», 149.



12 e 13. *A Arquitectura Para Hoje* (1964) e *A Cidade Como Arquitectura* (1969), Nuno Portas

As profundas transformações sociais e económicas do país atrás enunciadas, demonstram um tempo em mutação, associado a um fenómeno de liberalização generalizado pelo mundo - mas relutante em chegar a Portugal - que caminha no sentido da pluralidade e da democracia. Pluralidade, esta, indissociável da “disseminação de abordagens”¹⁹ na arquitetura, que advém da reinterpretação da matriz uniformizadora do Estilo Internacional. A *ruptura* acontece no ponto em que se rompe com as “hesitações do passado” e se assume o presente na sua multiplicidade. Concluem-se as últimas obras dos mestres do movimento moderno e inaugura-se o tempo das experiências: o Team X, o Pop do Novo Brutalismo, o Metabolismo Japonês, os “Archigram”, o Estruturalismo Holandês, ou as reinterpretações mais ponderadas da Arquitetura Catalã, Italiana e de Louis Kahn. Esta *ruptura*, que se processa em definitivo no decorrer da década, é ainda marcada por dois livros que, em 1966, anunciam “a emergência da situação pós-moderna”²⁰: *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi (1931-1997) e *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi (1925). Propunha-se a consciência do passado nas novas formas de fazer arquitetura: Rossi com o “regresso à tipologia e aos valores da cidade europeia” e Venturi com o “elogio do popular e a glorificação do banal”²¹. Em Portugal, a disciplina equacionava-se a partir, também, das reflexões de Nuno Portas, que criticando o movimento moderno, mas também a crescente valorização das linguagens, propõe um retorno à cidade na construção contemporânea do espaço urbano, propondo uma série de novas maneiras de pensar o espaço público, primeiro em *A Arquitectura para Hoje* (1964) e, mais tarde, em *A Cidade como Arquitectura* (1969). Serão estes alguns dos autores e tendências que regem uma nova geração, que se emancipa nesta década, a qual importa caracterizar, não só como protagonista da *ruptura*, mas da própria contemporaneidade.

A GERAÇÃO DO CONCURSO

Como vimos, a viragem para os anos 60 liberta a arquitetura não só de uma ótica estritamente funcionalista e dogmática do movimento moderno mas resolve, inclusive, a questão do regionalismo com a realização do Inquérito e o trabalho atento de diversos arquitetos Portugueses. Nesta década, a geração nascida entre 1910 e 1920, elabora obras já amadurecidas, por vezes enraizadas no estilo internacional, mas outras vezes adaptadas ao contexto português,

¹⁹ Jorge Figueira, «A periferia perfeita : pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80» (Universidade de Coimbra, 2009), 105.

²⁰ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», 154.

²¹ Ibid.



**A responsabilidade de uma novíssima geração
no movimento moderno em Portugal**

Nuno Portas

Cada importância, com a publicação deste e dos seguintes números, um conjunto de obras cuja primeira característica comum reside em serem de uma natureza arquitectónica restrita obrigada à actualidade profissional num período em que impregna o conceito de racionalidade, desenvolvido pelos dois grandes autores, se vai tornando inconspicuamente um pouco pessoal, e discutível tende à estabelecer os seus planos de acção e de controlo e significação do próprio espírito moderno.

Portanto, que uma importante contribuição para esse debate — que constitui uma das premissas centrais da crítica — seja precisamente a interrogação de uma sociedade geradora, não só nas suas ideias e intuições mas sobretudo nas suas obras.

Porque há uma contribuição a esperar desta nova leva de profissionais, e de assumir os encargos diversos de planeamento e actuação que se têm iniciado nos últimos anos, confundindo-se uma existência, um certo grau de abstracção e de eficácia operatória.

A responsabilidade deve assumir-se, com efeito, do planeamento grave no contexto dos problemas do movimento moderno no Mundo, em geral, e em Portugal, em particular, e no âmbito particular de se mostra entre nós, Creemos que esta seja uma vez ainda o primeiro aspecto nos desenvolvamos substantivamente.

1. O objecto — ou o mal-estar — que leva na cultura arquitectónica seria momento radica numa disparidade de critérios e contribuições que não deixa sobreviver a possibilidade de um esforço de união que não descaiba num eclectismo formal que, mais uma vez, não sobreviva aos grandes dilemas. Historicamente, radica esta situação num vasto período medieval — dividido por uma crítica interna aos princípios e aos valores formais do urbanismo e da arqui-

tectura de entre as duas gerações, agravada pelo facto de se tratar de uma «derivação» geograficamente múltipla — que se apresenta ainda em face da natural subordinação dos homens e das ideias dessa época.

Quem nos parece que a validade essencial dessa crítica é hoje manifestada em vez de a repetir como impetuosa, é sobretudo a coragem para a assumir e expor as dificuldades ou premissas. Não é pois a ter-se aberto um período o que nos pode inquietar, mas antes uma subseqüente desorientação ou heterogeneidade, a que se não estava habituado mas sim, a dentro na procura comum de uma solução, as dificuldades se abrem em diálogo constructivo entre as gerações mais características, apesar de os seus temas passarem por momentos ácidos e a ser, certamente crítica nos seu período possível. Apesar de se reconhecerem dois dilemas portugueses, a técnica e a cultura — os temas do grupo CIAM, quando a impossibilidade de diálogo se apresenta não só entre os representantes da antiga e das novas gerações — a que seria natural — mas sim entre os grupos mais representativos pela abrangência das posições clássicas dos CIAM, a intrínseca abertura de um «renascimento» (proprio italiano, holandês e francês) não revela nenhuma que impasse de facto, a própria cultura italiana necessita de resolver as recíprocas questões internas, produto natural do aparecimento de obras de vanguarda brilhantes mas cujo historicismo político não pôde contribuir para uma crítica de nova etapa do movimento.

A cultura arquitectónica crítica ao longo do tempo com uma diversidade de caminhos que se não resolve com uma generosidade mas que culmina de legitimidade numa acção crítica positiva. A obra de um Maia assere uma diversidade enorme de pontos e linhas arquitectónicas de que parecem a de Wright ou a de um Aalto. No entanto, a

14. A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal, Nuno Portas, *Arquitectura* nº66, 1959



15. Atelier Teotónio Pereira: Atrás, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral. à frente, José Maia Santos e António Pinho de Freitas.

por Francisco Keil do Amaral, Viana de Lima (1913-1991), Raul Chorão Ramalho (1914-2001), entre outros. No entanto, a principal protagonista da década de 60 é a que, segundo Nuno Portas, assume a sua atividade “na segunda metade da década de 50”, na qual se “afirma a geração dos nascidos a partir de 20”²² – a “novíssima geração”²³, composta pelos jovens que “se formaram e iniciaram a sua atuação em plena revisão do conceito de modernidade”. Em tom propositivo, Portas constata o impasse no seio da cultura arquitectónica europeia, fruto da “impossibilidade do diálogo (...) entre os representantes da antiga e novas gerações”. Criticando, apela a que “não se cubra de legitimidade todas as experiências possíveis”, mas que se procure uma “síntese”, baseada na “integração no ambiente preexistente” e no estudo das novas técnicas, como das tradicionais, valorizando a “procura minuciosa das necessidades humanas”. Neste texto de 1959, que introduz uma série de obras na revista *Arquitectura*, Portas destaca a presença quase exclusiva de autores formados no Porto, cujas posições “são indissociáveis da renovação dos quadros que se opera há anos na Escola daquela cidade”²⁴. Reforma esta, iniciada por Carlos Ramos, em 1952, e prolongada por Fernando Távora, mas onde também constam José Carlos Loureiro ou Octávio Lixa Filgueiras que, num esforço de *síntese* entre modernidade e tradição, elaboram uma reflexão teórica e prática fundamental no que se vem a chamar futuramente a “Escola do Porto”.

Em Lisboa, também Nuno Teotónio Pereira desenvolvia uma pesquisa em linha com as preocupações de Távora. O crescente afastamento do funcionalismo ortodoxo, procurava um entendimento de valor social e significado cultural, objetivando um novo entendimento do espaço. O seu atelier é referenciado como uma “escola”, complementar ao curso das Belas Artes, e representa o “mais importante espaço de debate”, por onde “passaram os mais consequentes atores das gerações seguintes”²⁵. Para além de Gonçalo Byrne (1941), Vitor Figueiredo (1929-2004), Reis Cabrita (1942), consta a passagem de Pedro Vieira de Almeida, Bartolomeu Costa Cabral, e o primeiro atelier onde tirocina Tomás Taveira (1938), que mais à frente abordaremos enquanto participantes do Concurso de Amesterdão. Obras chave, como o Bloco das Águas Livres (1953-1956), a Casa de Vila Viçosa (1959-63), o Edifício Franjinhas (1965-1969) ou a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-76) marcam

²² Nuno Portas, *A Arquitectura para Hoje seguida de A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 2ª edição (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 206.

²³ Em referência ao texto editorial da revista *Arquitectura*, nº66, da sua autoria, que serve de introdução à apresentação de obras de autores nacionais nesse mesmo número e nos seguintes da revista.

²⁴ Nuno Portas, «A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal.», *Arquitectura*, Dezembro de 1959, 14.

²⁵ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos».



16. Casa de Vila Viçosa (1959-1963), Atelier Teotónio Pereira



17. Fábrica de Discos Valentim de Carvalho (1968)

uma tendência ligada à experimentação e contextualização, da responsabilidade de Teotónio Pereira e de Nuno Portas, mas também dos diversos arquitetos que no atelier encontram um espaço prolífero ao trabalho de equipa e à sua formação técnica e crítica.

Pedro Vieira de Almeida sublinha a “dignidade e inteireza” desta geração, “nesse jogo difícil de compromissos, seja com o poder instituído, seja com as forças económicas dominantes, seja mesmo com os interesses particulares dos investidores privados”, reforçando que é na “capacidade de gerir compromissos (...), mas mantendo estrutural integridade, que reside uma das melhores, senão a melhor das heranças profissionais da geração do Congresso”.²⁶

Se Teotónio Pereira se constitui como contrapoder, o Atelier Conceição Silva, ainda que em maior dimensão, parece surgir nesta altura igualmente hábil na gestão do *compromisso*, demonstrando um sentido pragmático de resposta comercial, mas qualificada no sentido humano e valorizadora do meio natural. O capitalismo liberal, do qual o *boom* turístico advém, é motor da produção do atelier nos anos 60, que através da “sedução da imagem e o primado do consumo”, oferece uma resposta prática ao mercado e rompe com a “tradição politicamente resistente e profissionalmente austera que move a melhor arquitetura portuguesa”²⁷ até então. Aprofunda-se a ideia de *grande atelier*, de estrutura empresarial, da engenharia às artes plásticas. Nos seus projetos, amplia o campo de referências da arquitetura portuguesa, recorrendo à recente produção catalã, e focando-se no mundo anglo-saxónico, com incidências brutalistas e referências Pop. Destacam-se o Hotel do Mar (1963), o Hotel da Balaia (1968), a Fábrica Valentim de Carvalho (1968), ou o Edifício Castil (1972), entre as quais colaboram Maurício de Vasconcelos (1925-1997) (sócio do Atelier), Tomás Taveira, José Forjaz (1936), a designer Carmo Valente, o pintor Sá Nogueira, entre muitos outros.

Importa esclarecer estas duas posições, como factores fundamentais de uma abordagem distinta à arquitetura, que por um lado se faz em contexto empresarial e, noutra, em menor dimensão e pesquisa artesanal, que remetemos para Teotónio Pereira.

Os ateliers e arquitetos da “novíssima geração” que abordamos são, como vimos, os protagonistas desta década, mas sobretudo importantes “escolas” dos que, dela em diante,

²⁶ Pedro Vieira de Almeida, «A Obra de Chorão Ramalho», em *Percursos de Carreira* (Lisboa: AAP, 1994), 13.

²⁷ Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», 149.

atuam de forma determinante na arquitetura portuguesa – nascidos na década de 30. Os que apelidamos como a “geração do concurso”, são estes, que protagonizam um novo espírito – ou renovado – amplamente globalizado e influenciado tanto pela reflexão dos seus “mentores”, mas também pela pluralidade que os anos 60 despontam.

A CRESCENTE INTERNACIONALIZAÇÃO

A crescente internacionalização que esta geração protagoniza, aproxima a produção portuguesa dos centros intelectuais europeus, libertando-a, ao longo da década, da ideia generalizada de “periferia” de que a arquitetura portuguesa sofreu desde a primeira metade do séc. XX, e da crise do movimento moderno. O desenvolvimento de uma fase madura de assimilação e pesquisa de conteúdos que informaram e cultivaram a cultura arquitectónica nacional na década de 1960, torna fundamental a constatação de alguns factores pertinentes que sugerem relações não só dentro das nossas fronteiras, mas essencialmente com o panorama disciplinar internacional.

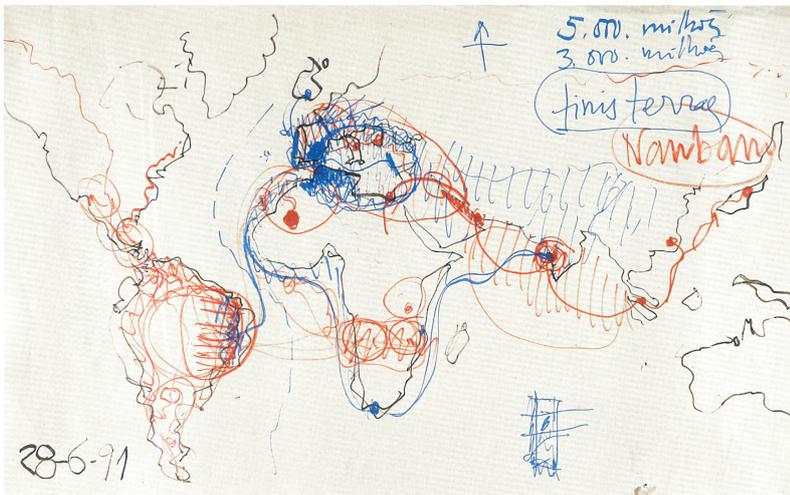
“A construção da cultura arquitectónica contemporânea foi acompanhada por um movimento de crescente internacionalização das ideias e formas. Neste processo desempenharam um papel fundamental as viagens de estudo, as exposições, os encontros e congressos internacionais. O contacto directo entre criadores, e entre estes e as obras de referência, alimentou o debate de ideias, a definição de correntes, o confronto, a polémica. Tanto a adesão como o repúdio foram potenciados pelas páginas ilustradas das publicações da especialidade.”²⁸

Sem pretender elaborar uma cronologia completa, abordamos alguns pontos demonstrativos do fenómeno de internacionalização e do alargamento das geografias que compõem a cultura arquitectónica portuguesa. Importa entender, de uma forma geral, que referências guiam os autores portugueses, qual a sua experiência de trabalho no estrangeiro, que atenção internacional merecem ou quais as oportunidades de divulgar o seu trabalho no estrangeiro ou de construir além fronteiras.

²⁸ Martins, «Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia», 157.



18. Fotografia de grupo - CIAM Otterlo 1959
(com Viana de Lima, Fernando Távora e Sergio Fernandez)



19. Esquiço de Fernando Távora

É importante referir que Távora é um dos arquitetos nacionais a acompanhar mais de perto a revisão do movimento moderno, juntamente com Viana de Lima. A participação nos encontros do CIAM, em Hoddesdon (Reino Unido, 1951), Aix-en-Provence (França, 1953) e em Dubrovnik (Jugoslávia, 1956), permite o contacto com as mais proeminentes figuras da cena internacional. Esta ligação, permite-lhe acompanhar, ainda, o processo de transformação dos CIAM nos encontros do Team 10 em Otterlo (Holanda, 1959) e Royaumont (França, 1962). A propósito do último, afirmará na revista *Arquitectura*, que “Os tempos mudaram... A realidade é mais diversa, mais rica e mais variada. Não é possível dar receitas (...) O mundo apresenta-se aos nossos olhos e ao nosso espírito como complexo, perturbador, insólito (...) Sente-se que o momento é de pesquisa, de dúvida, de reencontro, de drama de mistério”²⁹. Távora constitui-se, assim, como a principal figura desta incerteza que o meio arquitectónico internacional vive no início da década de 1960, procurando uma “terceira via” da arquitetura moderna, que muitos sentiam ser o caminho a seguir.

Ainda no tema dos congressos, importa referir a realização, em 1953, do III Congresso da UIA (União Internacional dos Arquitetos), em Lisboa, no qual é apresentada uma Exposição Internacional de Arquitetura, pela SNBA³⁰. A presença de arquitetos portugueses naquela organização torna-se, então, constante através de figuras como Carlos Ramos, Teotónio Pereira, Costa Cabral, Tainha, entre outros, que participam nos congressos de Londres (1961), Havana (1963), Paris (1965) ou Praga (1967).³¹

Outro factor importante de contacto com personagens, escolas e práticas internacionais foi a atribuição de inúmeras bolsas de investigação e estudo por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de meados dos anos 50. Para além da célebre viagem de Távora - que em 1960 visita diversas faculdades nos EUA e assiste à World Design Conference, em Tóquio, que contou com a presença de Louis Kahn (1901-1974), Kenzo Tange (1913-2005), Paul Rudolph (1918-1997) ou os Smithson - José Pacheco estuda museografia em Itália, assim como Alcino Soutinho; Raúl Hestnes Ferreira, após a sua passagem pela Finlândia, estuda nos Estados Unidos, entre 1962 e 1963: na universidade de Yale, com Rudolph e na Pensilvânia, com Kahn, com quem colabora de seguida no seu atelier em Filadélfia. Pedro Vieira de Almeida estuda equipamento urbano em Inglaterra, em 1963, e estagia em diversos países

²⁹ Fernando Távora, «O Encontro de Royaumont», *Arquitectura*, Julho de 1963, 1.

³⁰ Sociedade Nacional de Belas Artes.

³¹ Martins, «Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia», 164.

européus, tal como Rafael Botelho, que no mesmo ano estuda planeamento territorial na Holanda e Inglaterra³². Ainda ao abrigo da Fundação Gulbenkian, José Pulido Valente, em 1966, estagia no CSTB³³, em Paris.³⁴

A realização de estágios internacionais multiplica-se em diversos âmbitos, seja por iniciativa pessoal ou profissional. Devido a uma bolsa do governo Francês, em 1964, Victor Consiglieri estagia, igualmente no CSTB³⁵ – tal como Bartolomeu Costa Cabral, em 1962, ao qual se sucede um estágio no atelier de Georges Candilis (1963) e a visita ao bairro de Le Mirail, em Toulouse, e à Unité de Habitation de Marselha³⁶. Os estágios motivavam, geralmente, diversas viagens, que permitiam aos arquitetos conhecer diretamente as obras.

Importa destacar, para além da relação com o mundo franco-germânico, uma evidência crescente da relação com a arquitetura anglo-saxónica, pelo que destacamos, já no fim da década, a conclusão dos estudos de José Forjaz na Universidade de Columbia (Nova Iorque) em 1968, ou a presença de Manuel Vicente na Pensilvânia, onde também foi aluno de Kahn. As experiências de trabalho no estrangeiro constituíam oportunidades para conhecer arquitetura, permitindo aos arquitetos viajar com relativa facilidade. Estas viagens, constituíam, em grande parte das vezes, a razão de diversos artigos nas revistas nacionais. O artigo de Luís Fernandes Pinto (1930-2016) na revista *Arquitectura* intitulado “O momento actual da evolução americana”³⁷, provém da sua longa viagem pelos EUA, em 1958, ao abrigo do *State Department*, que o leva a visitar diversas faculdades e algumas obras de Paul Rudolph, Yamasaki (1912-1968), Saarinen (1910-1961), Kahn, Mies (1886-1969) ou Philip Johnson (1906-2005). Desta viagem recorda, ainda, a “entrevista a sós com Frank Lloyd Wright, em Taliesin East” e “a aula de Sigfried Giedion em Harvard”³⁸.

A publicação de artigos deste cariz nas revistas nacionais representa um outro meio de contacto direto com o estrangeiro, por vezes difícil devido aos factores políticos e económicos. A sua difusão torna-se fundamental na divulgação e crítica, com vista ao aprofundamento

³² Ibid.

³³ Centre Scientifique et Technique du Bâtiment

³⁴ *Entrevista a José Pulido Valente* (ver anexo)

³⁵ *Entrevista a Victor Consiglieri* (ver em anexo)

³⁶ *Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral* (ver em anexo)

³⁷ Luís Fernandes Pinto, «O momento actual da evolução americana», *Arquitectura*, Junho de 1959.

³⁸ Luís Fernandes Pinto, *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*, GETECNO (Lisboa, 2008), 9.

<p>ARQUITECTURA N.º 18 Três novas obras de Alvar Alho Recentemente documentado a partir do precedente, incluindo ainda a construção da universidade da pedagogia ZYVASKYLA (sobretudo o Aloditorium) acompanhada de (insimulmente) apresentação estatística de personalidade de Alho.</p> <p>ARQUITECTURA N.º 30 Três obras de Villa Verdes em Reggio Emilia — Cooperativa de Arg. e Edif. de R. Emilia. O cooperativismo de Arg. e Edif. destaca-se entre os melhores grupos profissionais italianos (veja-se L'ARQUITECTURA, N.º 6 e 54), pela sua qualidade técnica e sensibilidade moderna. Basta olhar os três corpos ligados em V, representando um momento limitado, destacar-se-á o efeito tanto do espaço de arcaísmo.</p> <p>ARQUITECTURA Obra dos Arquitectos Kallia e Heikki Siren. Do olhar os elementos negativos que por vezes seguem este grupo profissional da obra de Alho à qual se juntam com interesse diálogo.</p> <p>ARQUITECTURA N.º 29 Dois obras de Ignazio Gardella Obras pequenas em volume, mas de grande significação de um dos mais importantes arquitectos Italianos, aliam a originalidade de uma linguagem visual, integrada no ambiente, aos aspectos de escala, aderindo intimamente ao espírito do programa.</p> <p>INDUSTRIAL DESIGN N.º 3 Março 58 The Recent Work of Ralph Erskine Documentação sumária sobre as obras recentes do arquitecto britânico que trabalhando na Suécia desenvolve uma crítica integrada da tradição decorativa com um expressionismo volumétrico.</p> <p>INDUSTRIAL DESIGN N.º 3 Maio 58 The Work of Drake and Latham — P77, Drive, Drake and Latham. Detalhada ilustração da obra de um dos mais vivos grupos de arquitectura britânica, com especial referência para a escola de Holford (Londres) e de Latham, na Manchester (também Glastonbury) em Oak Street e Glastonbury, este último com importantes contribuições para este tipo de arquitectura — o DURA de tecnologia de arquitectura tropical estudada na linha de M. Fry e J. Fry, concebidos para a Gales e China.</p> <p>DOMUS N.º 119 Fevereiro 1958 Uma nova obra de Mies van der Rohe (Pirene) Richarda apresentação desta notável concepção de um arquitecto da primeira fila dos</p>	<p>sucesso transalpina acompanhada de uma interessante entrevista com o autor.</p> <p>PROBLEMAS DO URBANISMO E DA ARQUITECTURA ARCHITECTURAL REVIEW 17(14) N.º 120 Nov. 57 Oskar Gily — Alvaro e Peter Soudanos. Propostas para uma renovação da linguagem urbanística mais aderente às necessidades da vida social.</p> <p>SAUKUNTI LINDI WERKKÖNEN N.º 1 Junho 58 Der Non-Sens Van Marcella — Leoni Mumford. Breve crítica do entusiasmo sociológico e crítico americano à unidade de Massilia de Le-Corbusier, confrontando os resultados práticos com os seus princípios orientadores.</p> <p>COMPACTA N.º 55 Dez. 57 La Nuova Delta Città Regionale — L. Mendoni. Tradução de uma conferência proferida em Londres (a espólio urbana e o planeamento da Cidade regional) exposto os problemas de base do urbanismo moderno; o "concentrado" e o "esparso" limitados conduzindo à criação da noção de "comunidade regional".</p> <p>CASA 217 Setembro Direta e Valorizada do Passaggio Urbano e Rural. Comunicações do VI Congresso Nazionale de urbanistica em Roma. Anja, G. Samoni, Mario Labò, R. Vittori, E. N. Roggi, Luciano Benevolo, Ludovico Quaroni, D. Biondi.</p> <p>ARCH DESIGN N.º 3 Março 58 Letter to America — Peter Soudanos. O ponto de vista de Soudanos procura explicar uma mudança à evolução da arquitectura arquitectónica norte-americana. Para além de uma fundamentação demasiado simplista ou pragmática, Soudanos, refere uma identidade entre as estruturas arquitectónicas, a vida americana e o desenvolvimento tecnológico, analisando obras de Louis Kahn, Philip Johnson e Johnson, a par dos temas figurativos da arquitectura noroeste.</p> <p>ARCHITECTURAL ASSOCIATION JOURNAL N.º ABRIL 58 Comparative Sociology — W. H. Watson. Tradução de uma conferência proferida pelo autor A. A. I., em que defende a necessidade de revisão do conceito da comunidade urbana, contrasta entre as urbanistas, à luz das condições de vida, estudando de larga escala das populações urbanas.</p> <p>EDIZIA POPOLANI N.º 18 (Set.-Out. 57) Attualità Urbanistiche di Strossmeyer — G. Colombo Actuação ilustrada do Plano Regulador de Strossmeyer</p>
--	---

22. "Das revistas estrangeiras"
 Nuno Portas, *Arquitectura*, nº62, Setembro 1958, pg. 58

ARQUITECTURA NO MUNDO

MIRANDA GUEDES, ARQUITECTO DE LOURENÇO MARQUES

ARCHITECTURAL REVIEW 17(9) Abril 57
 ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI
 DIARIO DE HISTORIA 9-3-1963

A história de muitos arquitectos em Portugal... (text continues with a detailed biography of Miranda Guedes, mentioning his education in Brazil and his work in Portugal, including the design of the Faculty of Sciences at the University of Coimbra and the Faculty of Letters at the University of Lisbon).

1 — Estrada de Torres e reedificações.
 2 — Palácio Alameda.

23. "Miranda Guedes, Arquitecto de Lourenço Marques"
Arquitectura, nº79, 1963, pg. 29-31

1 — Estrada de Torres e reedificações.
 2 — Palácio Alameda.

3 — Estrada de Torres e reedificações.
 4 — Palácio Alameda.

5 — Estrada de Torres e reedificações.
 6 — Palácio Alameda.

da disciplina. Das publicações nacionais de maior relevo, constam a terceira fase da revista *Arquitectura* e a revista *Binário*, criada, em 1958, por Manuel e Jovito Tainha, que apesar do esforço de investigação e divulgação, eram por vezes completadas com artigos de revistas estrangeiras. O contacto mais direto e abrangente com as publicações de outros países foi estabelecido por Nuno Portas, que em diversos números da *Arquitectura*, comenta criticamente artigos provenientes de diversos países – Itália, Alemanha, Suíça, França, Reino Unido, Estados Unidos, entre outros. A análise a esta secção, apelidada “Das revistas estrangeiras”, demonstra a predominância de artigos Italianos e Escandinavos, justificando, talvez, uma tomada de posição em relação à cena internacional e à recente discussão em torno do Team 10.³⁹

A assinatura das próprias revistas estrangeiras seria recorrente, nomeadamente no âmbito de atelier, mas também a título individual. A *Architettura*, de Bruno Zevi, a *Casabella...* Como constata Tomás Taveira, “houve sempre uma ligação maior ao meio Italiano e Francês”⁴⁰, motivo que o fez assinar a *Architectural Review* e a *Architectural Design* – publicações que ganham uma importância crescente com o alargar das geografias que influenciam a arquitetura portuguesa. A *pluralidade*, que atrás abordamos, vem na sequência das reflexões provenientes dos países periféricos em relação à linha cultural dominante, quer deste âmbito Anglo Saxónico, dos Estados Unidos, e, também, da já recorrente Europa Central.

Se a aculturação da arquitetura portuguesa por fontes internacionais se fazia pelos diversos meios que enunciámos, a exportação de conteúdo nacional era praticamente inexistente. A raríssima oportunidade de construir obra fora das fronteiras portuguesas reservava-se às províncias ultramarinas, com grande destaque para a obra de Pancho Guedes (1925-2015), que participa ativamente nos encontros do Team 10 e vê a sua obra publicada na *Architectural Design*⁴¹, *Architectural Review*⁴² e na *L'Architecture d'Aujourd'hui*⁴³. Só em 1963 haverá destaque à sua obra em Portugal⁴⁴. Nas colónias, destaca-se, ainda, a obra de Vasco Vieira da Costa (1911-82), Fernão Simões de Carvalho (1929), que colaborou com Le Corbusier. Fora deste âmbito, destacamos o pavilhão para a Expo 58, em Bruxelas, de Pedro Cid, Fred Kradolfer,

³⁹ Pedro Baía, «Da Recepção à Transmissão: Reflexos do Team 10 na Cultura Arquitectónica Portuguesa 1951-1981» (Universidade de Coimbra, 2014).

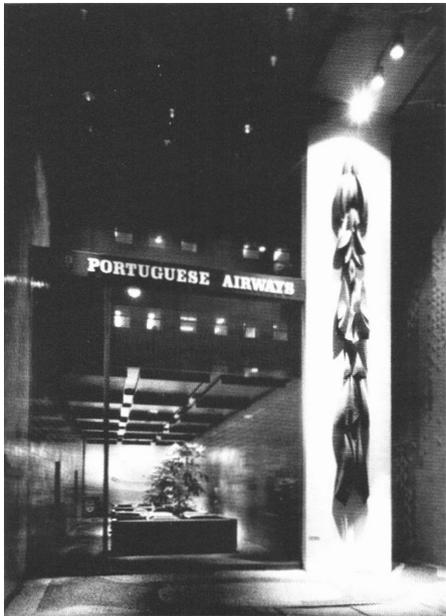
⁴⁰ Entrevista a Tomás Taveira, entrevistado por José Esteves, Abril de 2017, 5.

⁴¹ Alison Smithson, «Team 10 at Royaumont 1962», *Architectural Design*, Novembro de 1975, 664–89.

⁴² Julian Beinart, «Amancio Guedes. Architect of Lourenço Marques», *Architectural Review*, Abril de 1961, 240–51.

⁴³ Amâncio Guedes, «Y Aura-t-il une Architecture? Ouvres et Projects», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Julho de 1962, 42–49.

⁴⁴ «Miranda Guedes. Arquitecto de Lourenço Marques», *Arquitectura*, Julho de 1963, 29–31.



24. Loja TAP Nova Iorque (1968)
Luís Fernandes Pinto



25. Estádio de Bagdade (1961-1967)
Francisco Keil do Amaral e Carlos Ramos

Frederico George e Daciano da Costa⁴⁵, o projeto para o Estádio de Bagdade (1961-67), por Keil do Amaral e Carlos Manuel Ramos (a convite da Fundação Gulbenkian) e a Loja da TAP (1968), em Nova Iorque, de Luís Fernandes Pinto⁴⁶.

Não se destaca a publicação de nenhum trabalho português, em particular, no estrangeiro, mas esta década encontra em Álvaro Siza um personagem relevante, que, segundo Portas, daqui em diante vai ser “o primeiro autor, desde há uns bons séculos, a vencer as fronteiras por mérito próprio, porque a crítica internacional (...) reconhece no seu itinerário uma singularidade de soluções e uma inteligência projetual que vão direitas à crise linguística patente no panorama de arquitectura contemporânea, agora órfã dos seus mestres”⁴⁷. Em 1967, a sua obra é apresentada por Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida na revista espanhola *Hogar y Arquitectura*, e futuramente, em 1972, na revista *Controspazio*, acompanhado por textos de Portas e Vitorio Gregotti⁴⁸.

Como vimos, nos anos 60, a globalização e as transformações políticas e sociais que constatamos indissociáveis, quer das rupturas estéticas, mas também das novas linguagens na arquitetura, motivam o alargar da amplitude de geografias que alimentam a cultura arquitectónica portuguesa, multiplicando-se nas experiências dos diferentes autores portugueses. Todas estas idas (e regressos) que contabilizamos ao centro geográfico da Europa e a outros pontos do globo reforçam a ligação crescente de Portugal ao estrangeiro e, ainda que num período adverso, alargam as fronteiras intelectuais da arquitetura portuguesa. Em meados dos anos 60, a arquitetura portuguesa é marcada pelo conjunto de arquitetos desta geração, que reconhecemos globalizada e internacionalizada pelos estágios, as viagens, a obra escrita e construída e a crítica informada. A “ida” a Amesterdão em 1967, que de seguida vamos abordar, surge neste momento favorável. É, para nós, indissociável da internacionalização crescente da arquitetura portuguesa, que constatamos em meados do séc. XX.

⁴⁵ Pedro Cid, «Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas», *Arquitectura*, Fevereiro de 1957.

⁴⁶ Pinto, *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*.

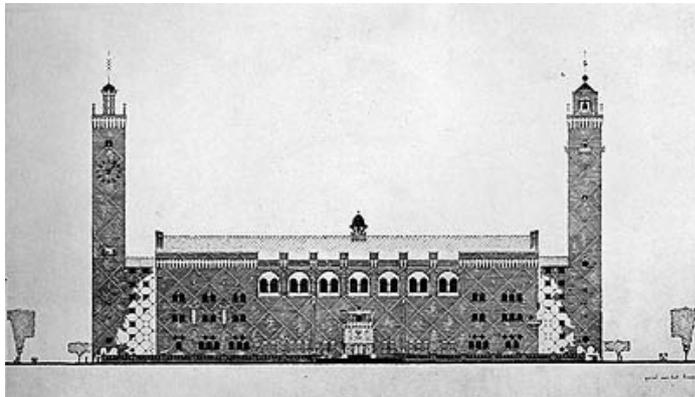
⁴⁷ Portas, *A Arquitectura para Hoje seguida de A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 210.

⁴⁸ Martins, «Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia», 168.

1967: O CONCURSO PARA A CÂMARA DE AMESTERDÃO



26. Proposta de Piet Zanstra para a Câmara Municipal de Amsterdão, 1937



27. Proposta de Berghoef e Vegter para a Câmara Municipal de Amsterdão, 1937

A QUESTÃO DE AMESTERDÃO

Apesar da presente dissertação incidir sobre o ano de 1967, a questão do Concurso para a construção de uma Câmara Municipal em Amesterdão persiste desde 1808 - ano em que o rei Luís I reclama o Palácio de Dam Square, construído em 1655 como Câmara Municipal, para sua residência. A partir deste momento, a administração da cidade é sucessivamente obrigada a realocar os seus serviços em locais diferentes ao longo dos anos. O carácter provisório das suas instalações gerou uma necessidade crescente de as englobar num só espaço mas, só em 1936, é oficializada a intenção de construir um edifício de raiz, dedicado exclusivamente aos serviços administrativos.

Em 1937, a Câmara Municipal propõe uma nova localização¹ e lança um concurso nacional, ao qual respondem 225 arquitetos. As propostas apresentadas revelam uma “diferença entre os arquitetos modernos e os tradicionais”². Se os primeiros procuram um sentido abstrato a partir da simplificação de elementos clássicos, as propostas tradicionais concentram-se numa aproximação à arquitetura em tijolo típica de Amesterdão. Uma das questões fundamentais deste primeiro concurso parte da distinção volumétrica entre as áreas representativas e as áreas de escritório e gabinetes, que adquirem uma crescente importância, tal como na proposta modernista de Piet Zanstra (1905-2003) (que em 1967 faz parte do júri). A proposta do atelier de Johannes Berghoef (1903-1994) e Jo Vegter (1906-1982) venceu o concurso, tendo sido aclamada pelo júri devido à sua “monumentalidade calma”³, que advém de uma procura discreta por um sentido de afirmação do edifício a partir da arquitetura local.

A Segunda Guerra Mundial fez com que o processo de discussão e construção do edifício fosse conseqüentemente adiada, concentrando esforços para a reconstrução da cidade. Em 1954, é proposto um outro local, no bairro Judeu, junto à Waterlooplein - um local devastado pelos vários anos de guerra, do qual destacamos a sua proximidade ao Rio Amstel e ao centro da cidade. É para este novo espaço que os vencedores do anterior concurso são convidados a elaborar um projeto diferente, mas segundo as mesmas premissas.

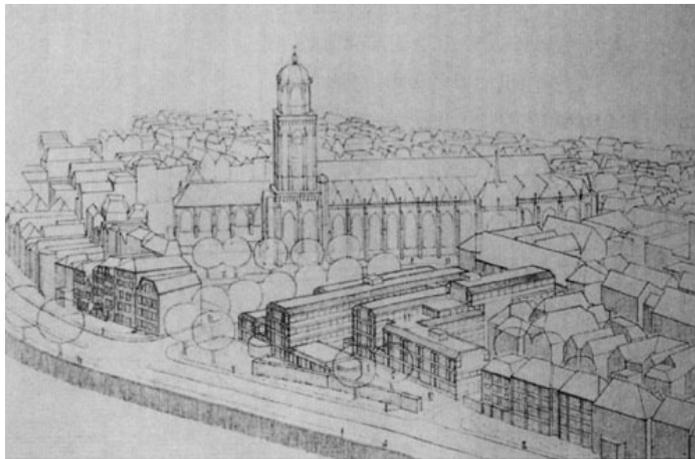
¹ A localização escolhida é a Frederik Plein, vaga desde o incêndio que destruiu o Paleis voor Volksvijt, em 1929.

² Entrevista a Max Risselada, entrevistado por José Esteves, 2 de Março de 2017.

³ Bob Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition», 2005, <http://static.nai.nl/stopera/en/index.html>.



28. Proposta de Berghoef e Vegter para a Câmara Municipal de Amesterdão, 1961



29. Proposta de Aldo van Eyck para a Câmara Municipal de Deventer, 1966

Com efeito, Berghoef e Vegter propõem um edifício de linguagem moderna, embora moderada, que se coloca num dos lados do terreno, libertando o espaço público à sua frente. O seu perímetro regular fecha-se à envolvente em torno de um pátio central, a partir do qual estão dispostos todos os serviços municipais. A opinião pública viu na proposta um manifesto autoritário a partir da monumentalidade virada para si própria e das formas rígidas em que se encerrava: “Uma proposta falhada: Fadiga criativa e um mal-entendido sociológico”⁴. O facto do edifício se voltar para um pátio interior resulta no facto de que “teoricamente, a Câmara Municipal vira as costas à comunidade”⁵.

Um dos opositores ao projeto foi Aldo Van Eyck (1918-1999) que, em 1961, escreve em favor da pequena escala como um “espaço humano com uma função humana; algo de todos os dias, real e comum”⁶. Assim o demonstra na sua proposta para a Câmara Municipal de Deventer, na Holanda (1966), onde adopta a escala da cidade como reguladora da volumetria do edifício, privilegiando a continuidade das circulações e atravessamentos da cidade para o seu interior. Distancia-se, assim, da abordagem de Berghoef e Vegter, que encerra o edifício perante a cidade, considerando a proposta para Amesterdão um “inimaginável pedaço de fascismo”. Assim, eleva-se o tom para uma crítica intensa, demonstrativa de uma geração que não aceita um edifício municipal como um símbolo autoritário de poder. Podemos enquadrar esta polémica nas questões defendidas pelos movimentos de contra-cultura que se formavam na cidade, mas também no mundo, no início dos anos 60, que são o reflexo de uma necessidade de democratização do poder e valorização da opinião pública.

Em Amesterdão, a polémica em torno da construção da Câmara Municipal surge num momento em que outras questões se levantavam em relação à sua renovação urbana, como a recente intervenção para a construção da linha de metro, que, para ser concretizada, implicou a demolição de uma faixa de edifícios no coração da cidade. Propôs-se, então, ocupar os espaços vazios com edifícios de grande escala, díspares da silhueta da cidade. Max Risselada esclarece:

“The city hall was a project for the whole city of Amsterdam, but the other one (a linha de metro) was, in fact also a project with much influence to the people living there.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.



30. Demolições relativas à construção da linha de metro, 1977

It became an action from under – up. Van Eyck joined them. They managed to abolish the original idea and to make a more refined system because they still had to build the metro. (...) But at least, they were not destroying this whole part of the city the easy way. (...) Many of the architects who worked with Van Eyck were involved in that project. In fact, he became part of the protesting young generation also with PROVO⁷. He protested himself with this down – up movement.”⁸

Estas forças sociais fazem parte de uma contestação intelectual, jovem e perseverante em torno das decisões políticas da cidade e da sua reestruturação urbana, cuja ação já se fazia notar na cidade. O concurso surge numa altura particularmente complexa e tensa, o que também terá sido razão para impulsionar a sua efetivação. Nesta altura, um edifício para a Câmara Municipal seria mais do que um espaço físico de representação dos seus cidadãos. Seria um teste ao poder administrativo da cidade. O resultado afirmaria uma declaração entre o progressista e o conservador, lida através das intenções espaciais e conceptuais de um edifício. Sujeita ao escrutínio dos cidadãos, estaria uma suposta decisão final enquanto reflexo das próprias motivações da cidade e dos seus eleitos.

Sob um processo participado e subversivo de renovação urbana, Amsterdão é, em 1967, uma cidade expectante, embora saturada do processo prolongado de idealização de um edifício representativo dos seus cidadãos. O contexto social e político enquadra-se, desta maneira, entre um carácter pujante, no entanto céptico e exigente.

Organização do Concurso

Em 1964, a administração da cidade cede à pressão e dispensa Berghoef e Vegter. Urge uma resposta à necessidade de um espaço representativo diversificado, intensificador de relações com a cidade a nível urbano, mas também social e cultural, como afirma Joop Den Uyl, *aldermen* (vereador), ao definir os termos de um novo edifício: “a city hall for a council by

⁷ PROVO – Movimento de contra-cultura Holandês fundado em 1965. Consta do seu manifesto a seguinte afirmação: “O Provo tem algo contra capitalismo, comunismo, fascismo, burocracia, militarismo, profissionalismo, dogmatismo, e autoritarismo.(...) O Provo pede por resistência sempre que possível. (...) O Provo vê a anarquia como a fonte de inspiração para a resistência. Provo quer reviver a anarquia e ensiná-la ao jovem. Provo é uma imagem.” Em van Duyl, Roel, *Provo. De geschiedenis van de provotarische beweging 1965-1967 (Provo. The history of the provocratic movement 1965-1967)*, Meulenhoff Nederland, (Amsterdão, 1985)

⁸ Entrevista a Max Risselada.



31. Júri: Desde a esquerda: J. Schader, H. Maaskant, C. Nielsen, J. Pedersen, F. Van Gool, H. Mulder. P. Zanstra and R. Matthew não estão presentes.

O CONCURSO PARA A CÂMARA DE AMESTERDÃO

persuasion, a meeting place for citizens”⁹, de acordo com uma tendência que ao tempo se verificava em grandes complexos municipais construídos pela Europa - espaços que combinam os serviços de administração da cidade com lojas, restaurantes e espaços culturais, como o Centro Cívico de Seinäjoki (1958-1987), na Finlândia, de Alvar Aalto. É, então, proposto um concurso de ideias internacional como solução para o problema do edifício da Câmara Municipal de Amesterdão, que é aceite pelo executivo da cidade.

A preparação do concurso é atribuída ao arquiteto chefe do município, Chris Nielsen, que, dado o momento, “procede com extremo cuidado”¹⁰, consultando os diferentes partidos políticos com vista à maior abrangência possível do programa de requisitos. Nielsen é nomeado consultor, cumprindo as funções de “preparar o programa e assistir o concurso”, “auxiliar o painel de júris e ceder qualquer informação necessária”¹¹. Os jurados, por outro lado, serão “conselheiros do *burgomaster* (presidente) e *aldermen* (vereadores), ao tomarem a decisão final”¹². Os elementos dos júri destacam-se por serem “especialistas em edifícios de centros históricos”¹³, com trabalho realizado neste campo após a Segunda Guerra Mundial, sendo o grupo exclusivamente composto por arquitetos. Da Holanda, consta como principal figura, Huig Maskaant (1907-1977), segundo Max Risselada “um arquiteto do grande gesto”¹⁴, Piet Zanstra, concorrente do primeiro concurso, e, os ainda holandeses, J. Pedersen e J. H. Mulder. Os restantes são F. Van Gool, belga, J. Schader, suíço e Sir Robert Matthew, de Inglaterra.

O concurso é organizado em duas fases: uma primeira fase, aberta, objetivando a “compreensão das possibilidades arquitectónicas e aspectos do planeamento urbano”¹⁵ do local a que está destinado o futuro edifício. Nesta, participam todos os arquitetos que assim o entendam, desde que “acreditados e registados como tal”¹⁶. A segunda fase, é de carácter limitado e baseada nos resultados do concurso aberto. São escolhidas entre cinco a oito propostas, às quais é exigida uma escala mais aproximada e, conseqüentemente, as definição exata do programa e orçamento. Só então é anunciado um vencedor.

⁹ Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition».

¹⁰ Ibid.

¹¹ Jan van Toorn, *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68* (Amsterdam Gemeenteraad, 1969).

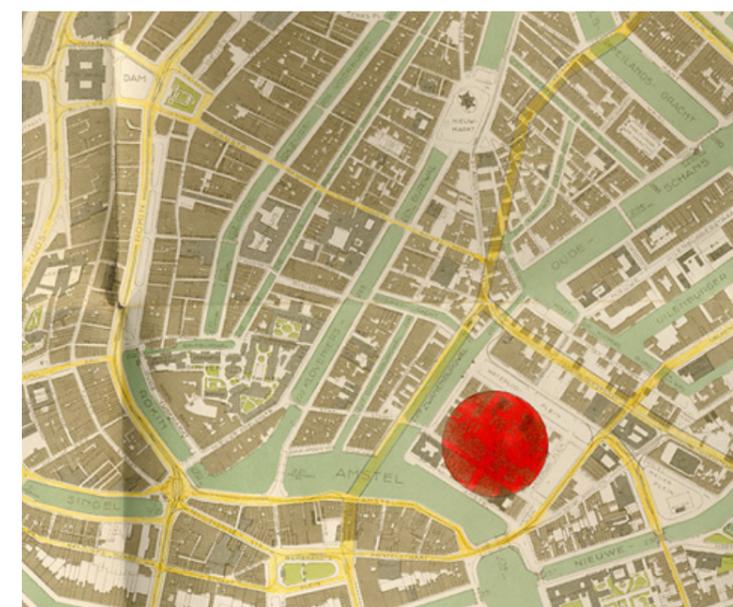
¹² Ibid.

¹³ Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition».

¹⁴ Entrevista a Max Risselada, 2 de Março de 2017.

¹⁵ Jan van Toorn, *Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68* (Amsterdam Gemeenteraad, 1967).

¹⁶ Ibid.



32. Local do concurso - Planta entregue com o Programa de Requisitos

No interior: 33. Vista aérea de Amesterdão, início dos anos 60



O local - Programa de Requisitos

O local destinado à construção da Câmara Municipal está limitado pelo rio Amstel e pelo canal de Zwanenburgwal - a sudoeste e noroeste - e pela Waterlooplein a nordeste e sudeste, marcada pela ponte Blauwbrug. O terreno, outrora habitado, foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, estando vago ao tempo do concurso. No programa de requisitos, é referida a possibilidade dos concorrentes alterarem os limites do terreno apenas a partir do desenho das margens dos canais, “com o devido respeito pelo que está proposto para a margem do Amstel”¹⁷. A norte, a feira da Waterlooplein, que apesar de não referida no programa, é um importante ponto comercial, ainda que informal, ao qual ocorre um grande número de transeuntes.

O local escolhido torna o futuro edifício facilmente acessível desde todas as partes da cidade, através dos meios de transporte público, automóvel, bicicleta e barco. Está situado num ponto de convergência da cidade, enaltecido pela construção da linha de metro, à qual o programa exige que seja pensado o acesso à estação. A avenida que o ladeia, possui um carácter suburbano, sendo a principal via de acesso entre o centro da cidade e o distrito norte e sudeste da cidade através da Mr. Vissenplein – a rotunda a nascente do terreno, na qual se ergue a Sinagoga Portuguesa.

Pode-se, assim, constatar uma área de maior fluxo viário a nascente, oposta a um menor movimento na zona poente do terreno. O programa propõe, então, que “a entrada principal da Câmara Municipal seja projetada no lado sudeste”, a partir da grande avenida. Devem, ainda, ser feitas as “devidas provisões (...) para a entrada e saída dos cortejos nupciais”¹⁸ e parques de estacionamento facilmente acessíveis para a Câmara. Ao longo do Amstel, é exigido um tratamento da margem a partir de uma ciclovia larga, que provém do centro da cidade através do Zwanenburgwal, passa debaixo da Blauwbrug e se estende para sul.

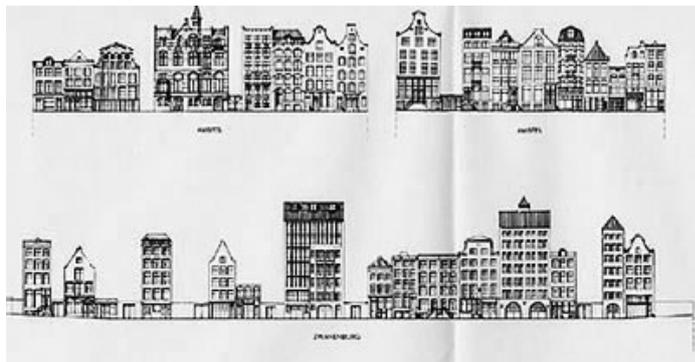
Para além destas exigências ao nível urbano, é definido o conjunto de espaços do edifício que “têm de estar convenientemente situados, tendo em conta a sua importância e relação com os visitantes”:

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.



34. Waterlooplein, vista aérea, 1975



35. Fachadas dos edifícios envolventes, entregues com o Programa de Requisitos



36. Rio Amstel, nas imediações do local destinado à nova Câmara

- 2.2.1 *reception rooms*
- 2.2.2 *rooms for the burgomaster and burgomaster's secretariat*
- 2.2.3 *one session-room or the burgomaster and aldermen*
- 2.2.4 *rooms for the aldermen and the town clerk, and their meeting rooms*
- 2.2.5 *rooms intended for the city council and for citizens representatives*
- 2.2.6 *wedding-rooms*
- 2.2.7 *rooms for the town-clerk's offices*
- 2.2.8 *rooms for the services rendering assistance to the public*
- 2.2.9 *offices for the registry of births, deaths and marriages*
- 2.2.10 *rooms for special departments*
- 2.2.11 *rooms for the internal services*

Antes de enumerados detalhadamente todos os espaços necessários, é referido que devem ser tomadas provisões para a colocação de um sino, dentro ou fora da volumetria do edifício, e que deve ser privilegiado o uso da luz natural nas divisões interiores. Por fim, é referida a necessidade das “proporções do edifício serem aceitáveis no aspecto geral da cidade”¹⁹. Isto significa uma integração na volumetria e malha urbana histórica da cidade. São, para isto, fornecidos desenhos das fachadas envolventes do local, bem como fotografias dos monumentos próximos, nomeadamente a igreja de Mozen en Aronkerk, a norte.

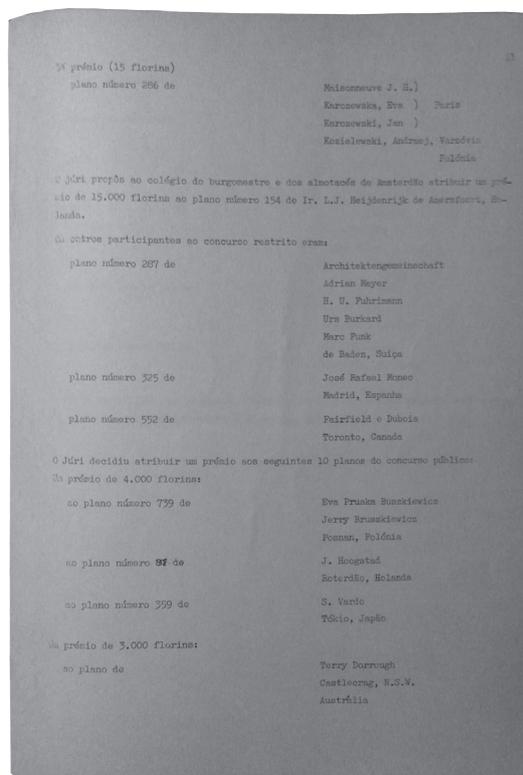
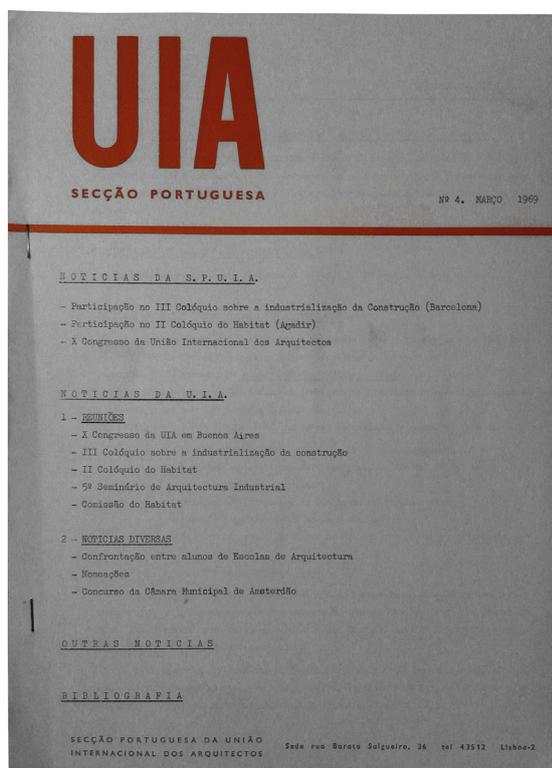
O programa exigido não se estende muito no que seria o chamado “meeting place for citizens”²⁰, pois, na prática, apenas exige um grande hall central com serviços comerciais – um restaurante, um bar, um quiosque e um posto de turismo – como parte de um programa de grandes salas de recepção de diferentes tamanhos. O facto do edifício se localizar na fronteira entre duas escalas, a pequena, do centro da cidade, e a grande, das novas intervenções urbanas, não mereceu, igualmente, nenhuma menção no programa de requisitos. Este potencial conflito é enfatizado pela obrigação de uma entrada principal voltada para a avenida, que remete o futuro edifício para um âmbito de grande escala viária e urbana e que se relaciona com as recentes intervenções na cidade, encontrando grande resistência na opinião pública e nos movimentos já referidos, ligados à renovação urbana.

¹⁹ van Toorn, *Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967* 68.

²⁰ Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition».



37. Registo das propostas, 1967



38. Boletim da UIA n.º4, Março de 1969 - Anúncio dos vencedores do Concurso de Amesterdão

A PARTICIPAÇÃO PORTUGUESA

“Eu lembro-me que a Holanda, para nós, tinha um imenso sortilégio. Era um país de que se gostava muito. Achávamos graça fazer uma coisa para lá”¹

Bartolomeu Costa Cabral sugere, acima, uma vontade inequívoca de ultrapassar as fronteiras nacionais desta *jovem geração*, ao que advém, também, a parca existência de concursos em Portugal, desfavorável à nova geração, que se pretende lançar na prática da profissão. As notificações dos concursos viriam através do boletim da UIA, uma leitura assídua para Costa Cabral, que afirma, ainda sem conseguir precisar exatamente, ter sido por esta via que tomou conhecimento do concurso de Amesterdão. À data limite de recepção das propostas (30 Novembro de 1967), contabilizavam-se 803 inscrições. O número elevado remete para o facto do concurso aberto ser uma oportunidade para arquitetos e ateliers recém formados ganharem reconhecimento e uma ocasião rara para propor um edifício desta escala e contexto. É neste sentido que, de Portugal, encontramos sete equipas de arquitetos, das quais seis concorrem de Lisboa e apenas uma do Porto.

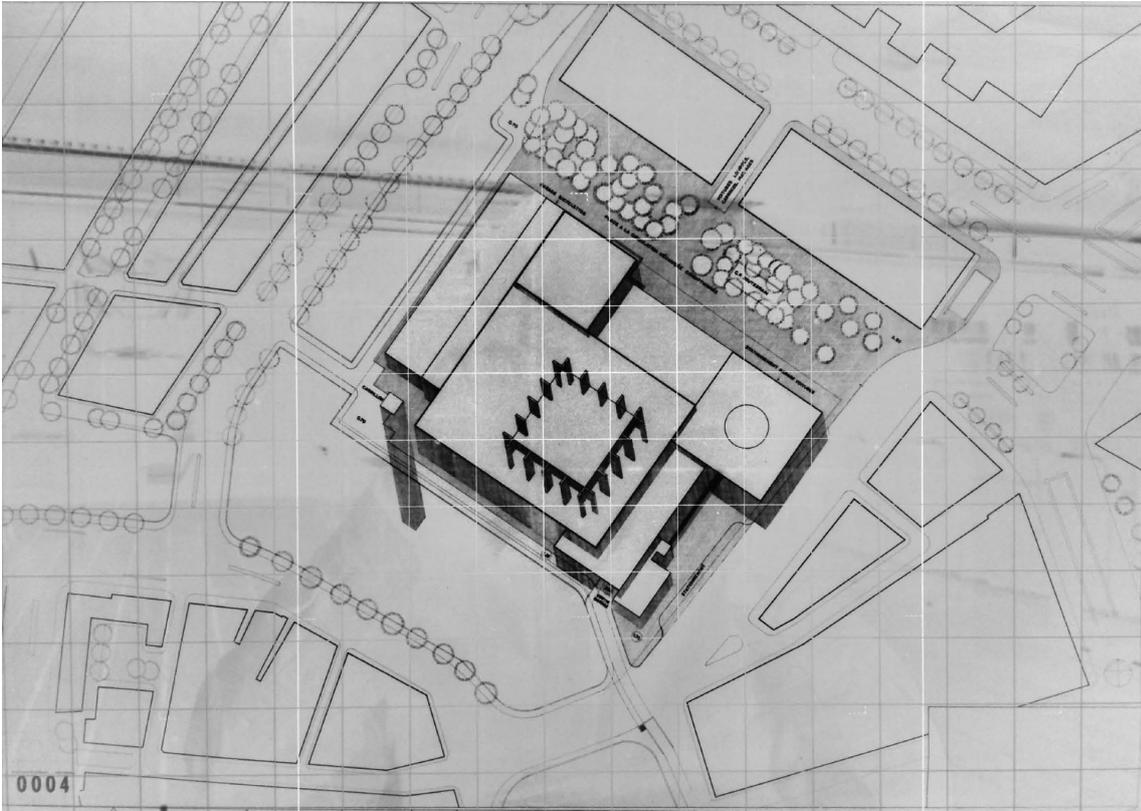
De Lisboa participam Pedro Vieira de Almeida (1933-2011), Raul Hestnes Ferreira (1931), Bartolomeu Costa Cabral (1929) com Manuel Tainha (1922-2012), o Atelier Conceição Silva, cujo projeto é encabeçado pelo jovem Tomás Taveira (1938), Luís Fernandes Pinto (1930- 2016) e Victor Consiglieri (1928) com o seu sócio Artur Florentino. Do Porto, concorre José Pulido Valente (1936), em conjunto com o escultor José Rodrigues (1936-2016) e o pintor Jorge Pinheiro (1931).

No seguimento da contextualização dos motivos e premissas da cidade, neste subcapítulo, em que as propostas portuguesas se apresentam por ordem de submissão no concurso, procederemos à sua descrição segundo a sua implantação e volumetria, observando o modo como adoptam a estrutura da cidade, como relacionam o interior com o exterior e como dispõem o programa. Abordaremos, igualmente, as escolhas construtivas, ao nível da tecnologia e materiais, que explicam a própria linguagem de cada uma das propostas, que, mais à frente, voltamos a referir, na procura de um sentido ou enquadramento no percurso de cada arquiteto/equipa e na discussão em torno do conceito da *monumentalidade*.

¹ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral, entrevistado por José Esteves, Abril de 2017.

plan plan projet	motto marked devise	naam name nom	Deelnemers stadhuis-prijsvraag Participants competition city hall Participants concours hôtel de ville
------------------------	---------------------------	---------------------	--

004	897585	Valente, J. P. Rodrigues, J. Pinheiro, J. Porto, Portugal
110	941930	Pinto, L. M. M. F. Lisboa, Portugal
271	G 24177	De Almeida, P. V. Lisboa, Portugal
696	HAVEN I	Ferriera, R. H. Lisboa, Portugal
732	COTA	Silva, F. C. Traveira, T. Cabral, A. R. Lisboa, Portugal
750	MBX1	Cabral, B. C. Tainha, M. M. Lisboa, Portugal
827	TRAVIC	Consiglieri, V. M. J. Florentino, A. F. Lisboa, Portugal



39. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRISVRAAG - AMSTERDAM
0004

JOSÉ PULIDO VALENTE

A proposta de José Pulido Valente surge a partir da junção de premissas de continuidade com a cidade e de uma afirmação do edifício enquanto exercício plástico. Se, por um lado, justifica a sua volumetria em argumentos de ligação ao contexto urbano, por outro, pretende-se demarcar deste, sem querer construir uma referência na silhueta da cidade, mas sim uma peça artística “plena de motivos plásticos”².

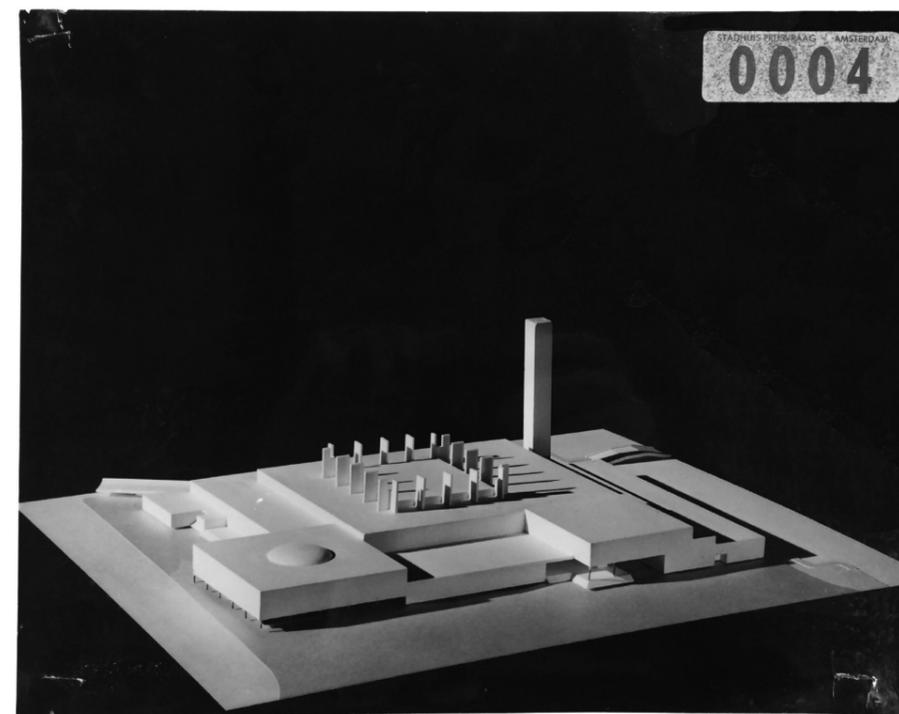
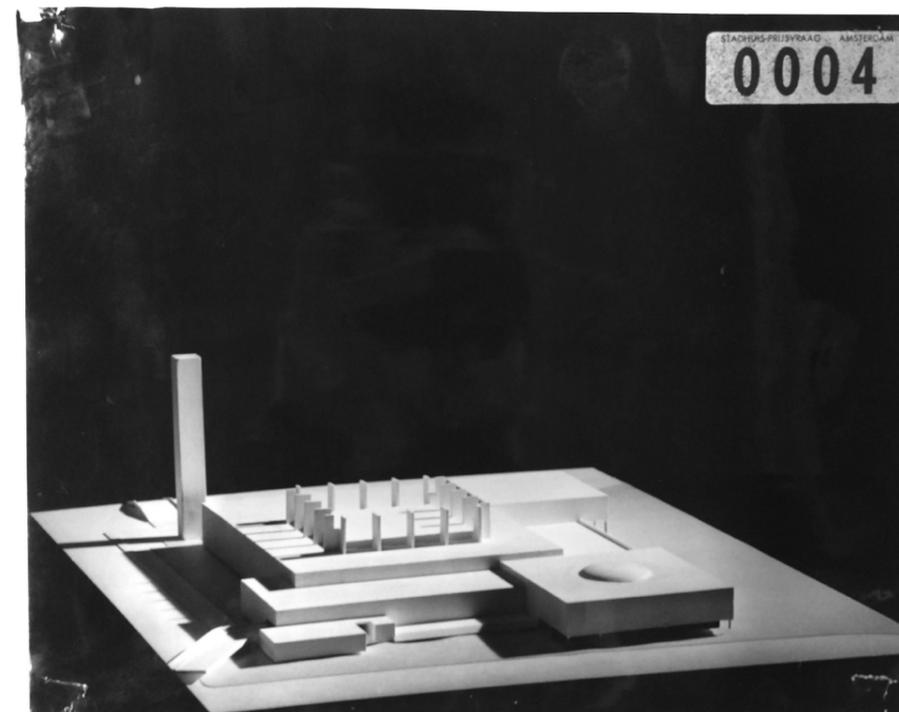
Como “grande admirador de Amesterdão”³, o arquiteto procurou sempre manter íntegra a imagem da cidade. Desta maneira, o edifício “responde às necessidades urbanas de Amesterdão”⁴ implantando-se em todo o perímetro do terreno. Assemelha-se à malha urbana compacta da cidade, propondo uma leitura de circulações contínua e encerrada, enquanto quarteirão. Volumetricamente, caracteriza-se pela junção de diversas formas baixas e depuradas, sem que a sua altura máxima ultrapasse os edifícios circundantes, assumindo a sua horizontalidade, que “alivia a vista das construções envolventes ao mesmo tempo que respeita a cidade.”⁵

² «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; José Pulido Valente», 1967.

³ Entrevista a José Pulido Valente, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.

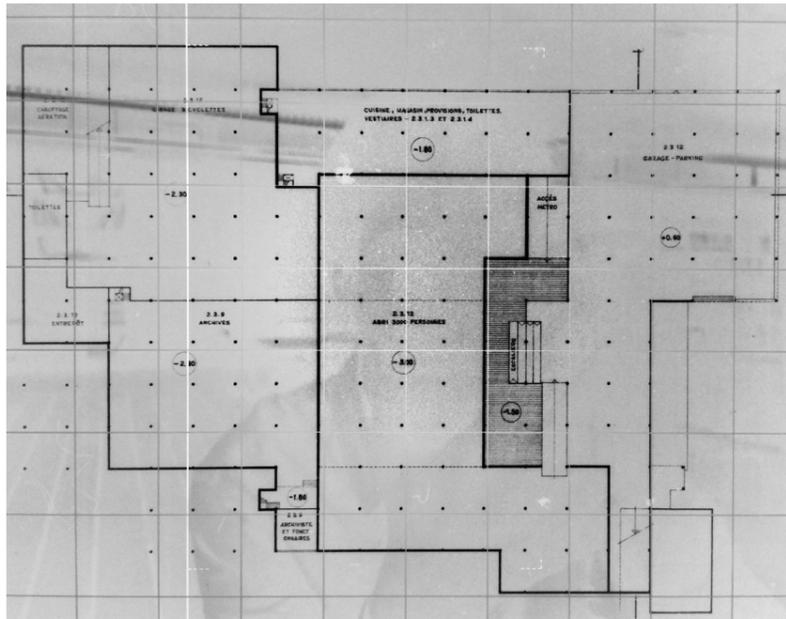
⁴ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; José Pulido Valente».

⁵ Ibid.

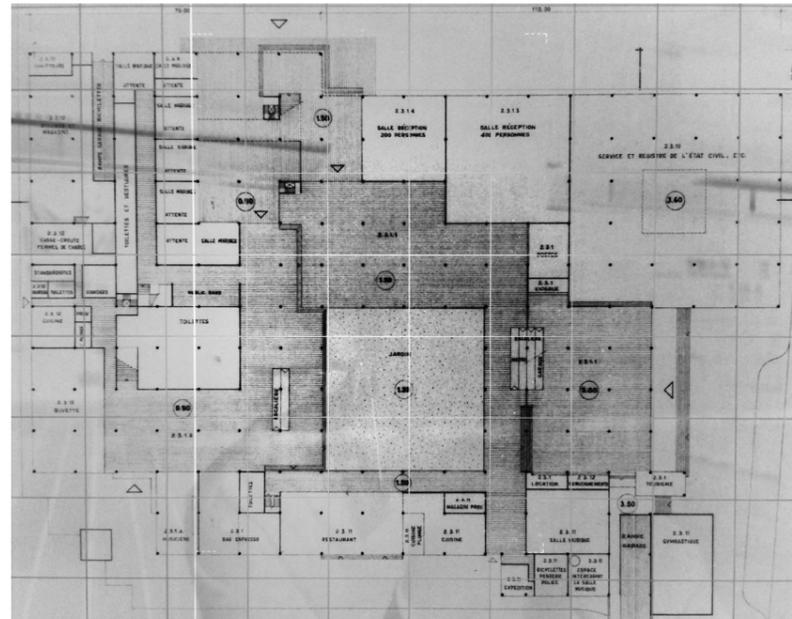


40 e 41. Fotografias da maquete

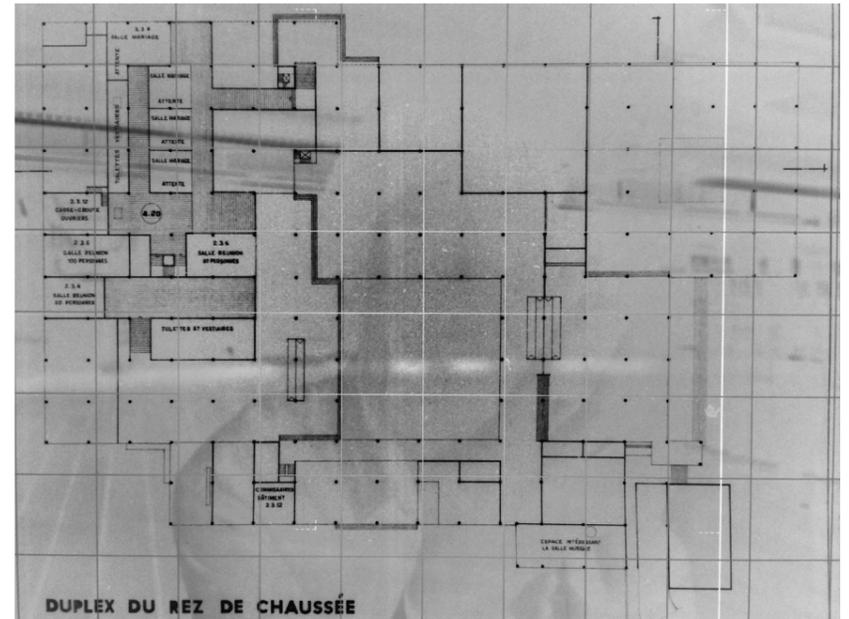
PLANTAS



42. Planta Cave

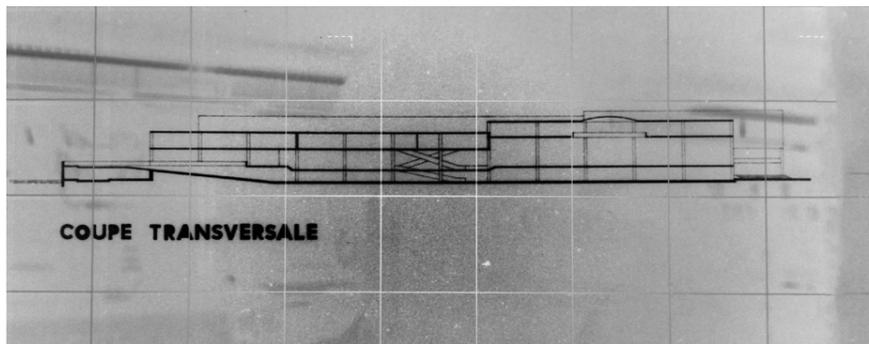


43. Planta Piso Térreo

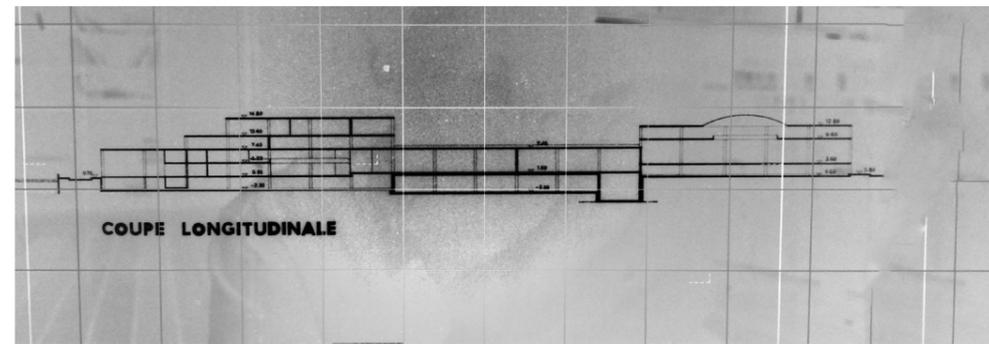


44. Planta Duplex - Piso Térreo

CORTES

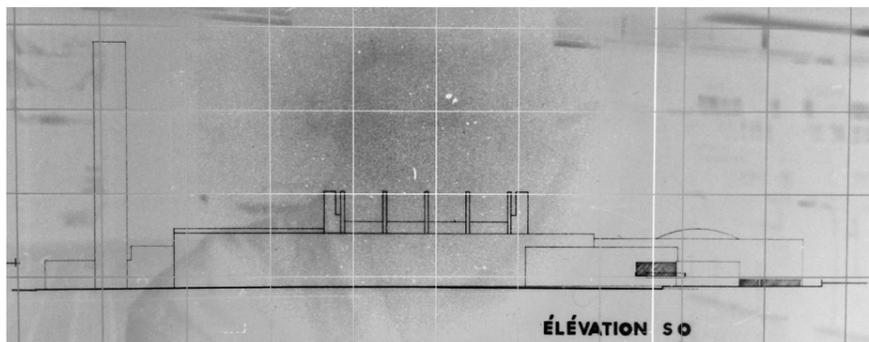


47. Corte Transversal

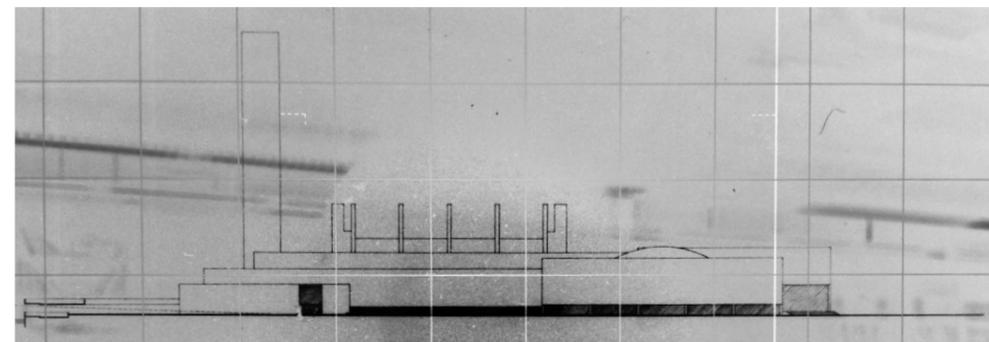


48. Corte Longitudinal

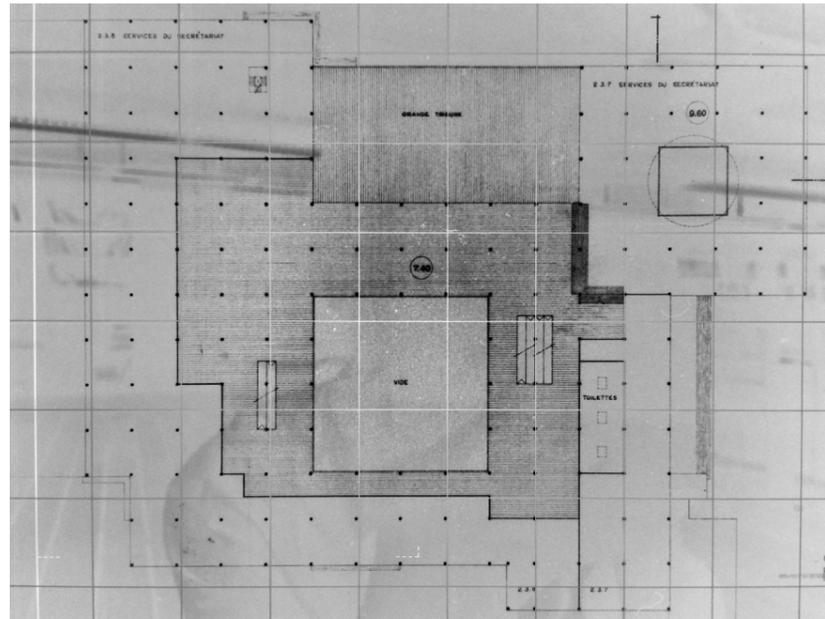
ALÇADOS



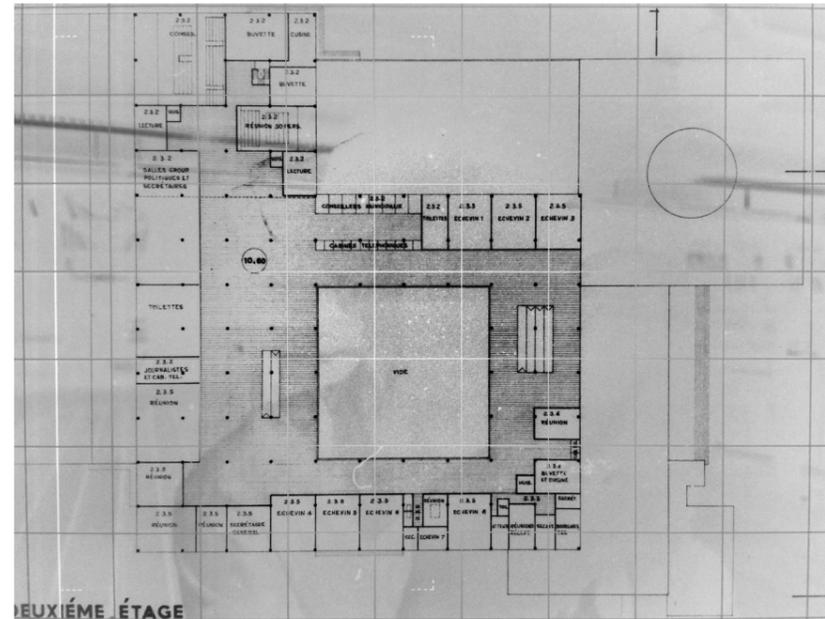
49. Alçado SO



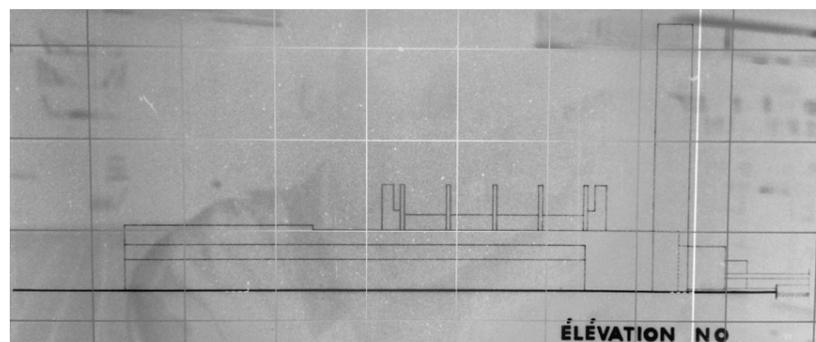
50. Alçado SE



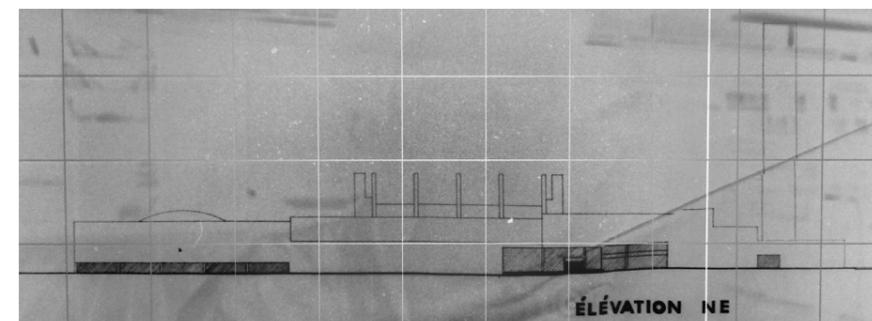
45. Planta Primeiro Piso



46. Planta Segundo Piso



51. Alçado NO



52. Alçado NE

O arquiteto afirma, por outro lado, que pretende destacar o edifício como uma “escultura em cristal”⁶, contendo no seu interior motivos plásticos em todos os elementos construtivos. Assim sendo, assume uma dependência volumétrica da materialidade, remetendo para o conceito: o uso do vidro como elemento central da linguagem do edifício, aplicado nas fachadas e em alguns espaços que dividem o interior. É proposto, ainda, o movimento dos panos de vidro, horizontal e verticalmente. Será, pelas palavras do arquiteto, uma ligação contextual a Amsterdão, que ao tempo seria a “capital dos diamantes”⁷. A transparência, os reflexos e os múltiplos pontos de vista serão, então, privilegiados através de um sentido lúdico e identitário, destacando o edifício na cidade.

No interior, o espaço propõe-se “rico em perspetivas”⁸, através do uso do vidro, permitindo que o espaço se expanda, e promovendo as vistas de fora para dentro, mas igualmente do interior para o exterior. Pulido Valente procura um espaço flexível, largo e amplo, tratado globalmente a partir da mesma lógica, mas “sem soluções de continuidade de um serviço para o outro”, pelo que o compartimento segundo a função que cada espaço cumpre.

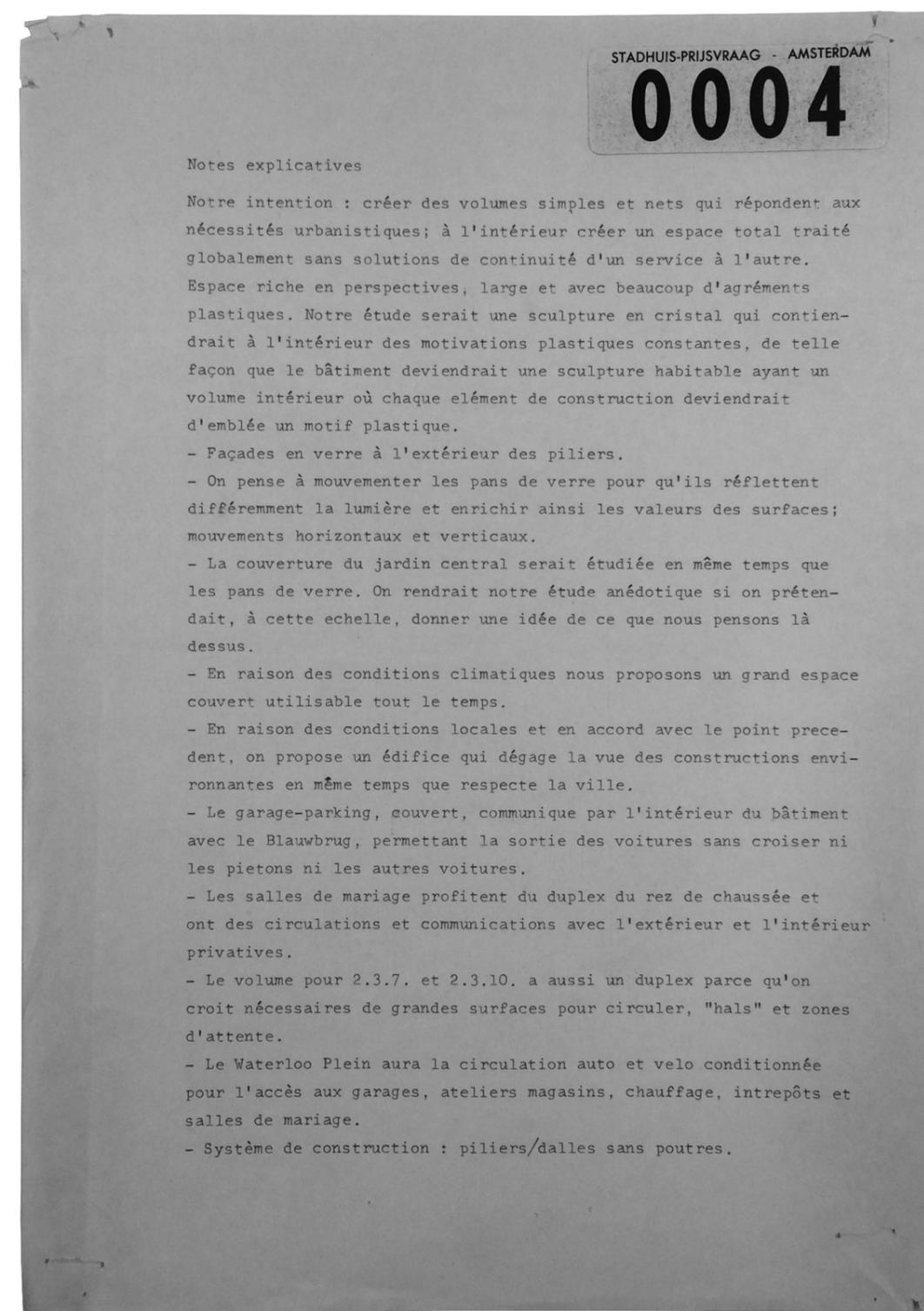
O carácter amplo do edifício concretiza-se no que o arquiteto considera ser uma eventualidade das razões climáticas, que obrigam a um “espaço coberto utilizável todo o tempo”⁹. O programa é cumprido na sua totalidade, a partir de um conceito de rua interior que liga três entradas. A principal, a partir da *Blauwbrug*, da qual também se acede ao metro; pela *Waterlooplein*, cuja circulação é condicionada a automóveis e destinada exclusivamente à Câmara Municipal; e, por fim, a mais modesta, junto ao encontro dos dois canais. Destas, estende-se o espaço de circulação que, no centro, é circundado por um jardim quadrado e coberto, que define a organização do piso térreo, do centro para o perímetro do edifício. Daqui, implantam-se, também, os acessos verticais aos pisos superiores e inferior. Importa esclarecer que o pé-direito do piso de entrada é duplo, tal como nas suas dependências. Do lado sul, junto ao canal, situa-se o programa destinado a cafetaria e restaurante, bem como as salas de música e ginástica. Do lado oposto, os serviços de registo civil e as grandes salas de recepção. A poente, encontra-se o programa destinado aos casamentos e todas as salas que dele dependem – de escala mais pequena e repartida. Esta área, que é individualizada a partir de acessos próprios ao exterior, distingue-se do duplex do piso de entrada, assumindo um pé-direito usual.

⁶ Ibid.

⁷ Entrevista a José Pulido Valente.

⁸ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; José Pulido Valente».

⁹ Ibid.



53. Memória Descritiva

Seguindo uma lógica hierárquica de público - privado, no primeiro piso encontram-se as grandes áreas dos serviços municipais, propostos numa lógica de espaço amplo e flexível. Destaca-se um grande terraço, voltado para a *Waterlooplein* que possibilita o uso das coberturas enquanto espaço visitável. No segundo piso, seguindo o mesmo princípio das circulações amplas do centro para o limite do edifício, situam-se todos os espaços destinados ao executivo - do *city council*, do *burgomaster* e dos *aldermen* - entre gabinetes, salas de reunião e de assembleia. O piso subterrâneo, que assume o perímetro do edifício, alberga o estacionamento de viaturas e bicicletas, entre diversas dependências técnicas e arquivos. A entrada para o parque é efetuada através da *Blauwbrug*, procurando que o trânsito não atravessasse nenhuma zona pedonal. De notar que a torre do sino é implantada junto ao encontro dos canais e é marcada pela volumetria vertical - oposta à do edifício - assumindo uma forte importância na globalidade da proposta.

O facto do conceito atrás abordado depender diretamente do material em que é revestido, faz com que a escala em que é apresentado (1/500) não o revele por inteiro. O arquiteto considera que seria “anedótico” apresentar a esta escala a “ideia que pensou”¹⁰. Os desenhos e, sobretudo a maquete, não o transmitem. Apenas se promove uma leitura global do edifício a partir da volumetria. A cobertura do jardim coberto, as entradas de luz e os panos de vidro, entre outros, seriam estudados numa fase posterior.

¹⁰ Ibid.



54. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0110

LUÍS FERNANDES PINTO

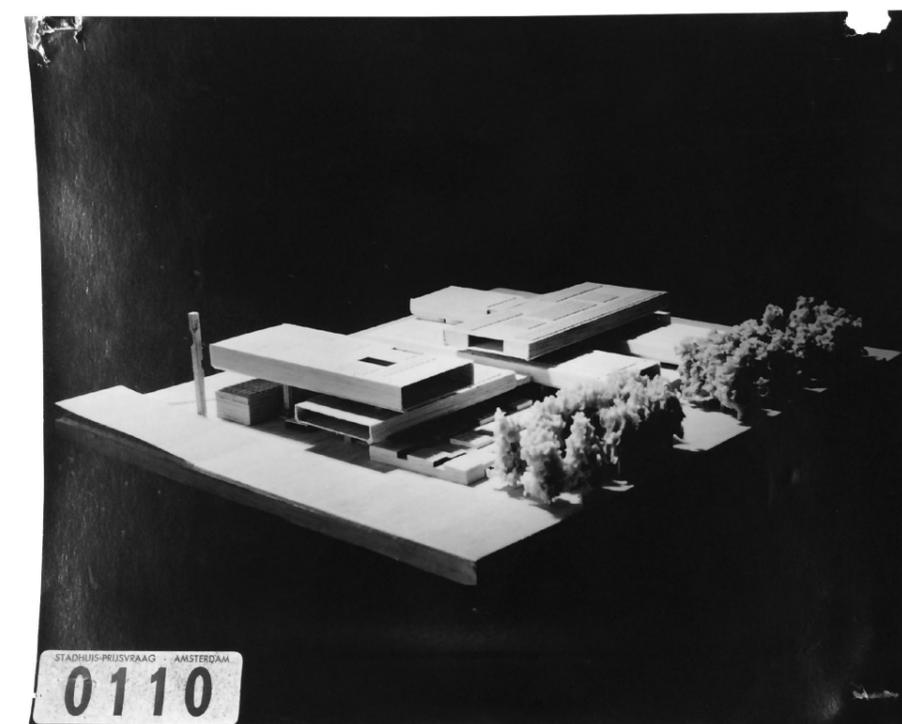
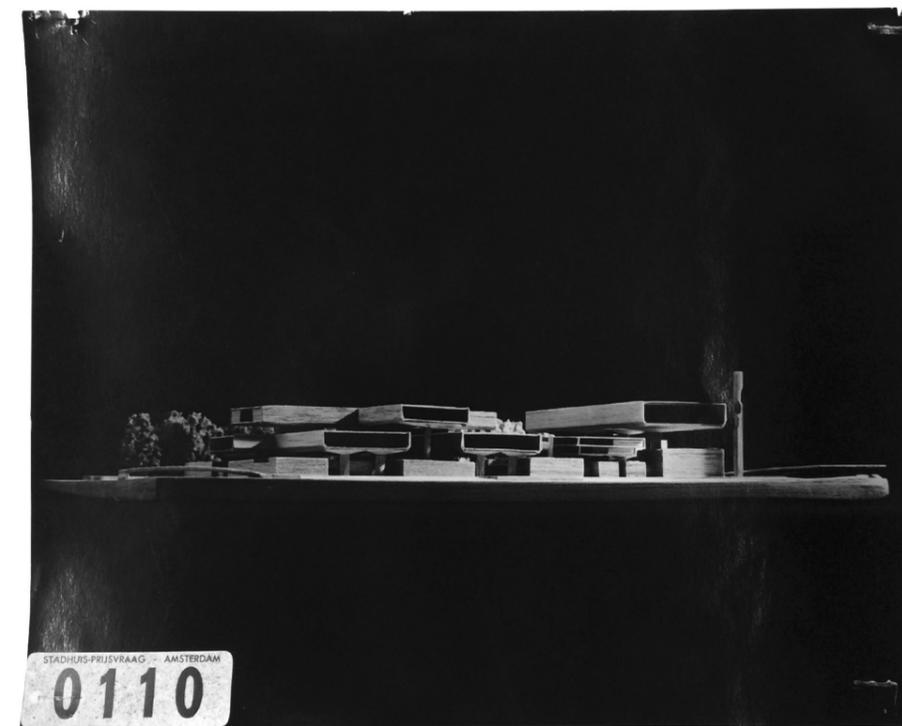
A abordagem de Fernandes Pinto parte da interpretação da estrutura urbana de Amesterdão, constatando uma “malha urbana muito densa”¹¹, que origina uma escala específica, fixa e marcada nos edifícios que a preenchem. Assume-a como “um jogo de volumes que provoca redes de claro-escuro nas fachadas dos quarteirões”¹², remetendo para uma continuidade não só ao nível da volumetria, mas também da linguagem dos edifícios circundantes.

A proposta liga-se à cidade a partir destas premissas, procurando a sua integração na envolvente. A busca da relação contínua com a escala da cidade - com a qual se compromete - é um tema particularmente importante para Fernandes Pinto: propõe a ocupação total do terreno, encerrando o edifício nos seus limites, e obedecendo à lógica dos quarteirões compactos e fechados da cidade. Da mesma maneira, “aceita”¹³ as cérceas-limite dos edifícios, não ultrapassando a sua altura. O conjunto desenvolve-se a partir de um conceito de horizontalidade, atribuindo uma atenção especial à volumetria do edifício na sua altura

¹¹ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Luís Fernandes Pinto», 1967.

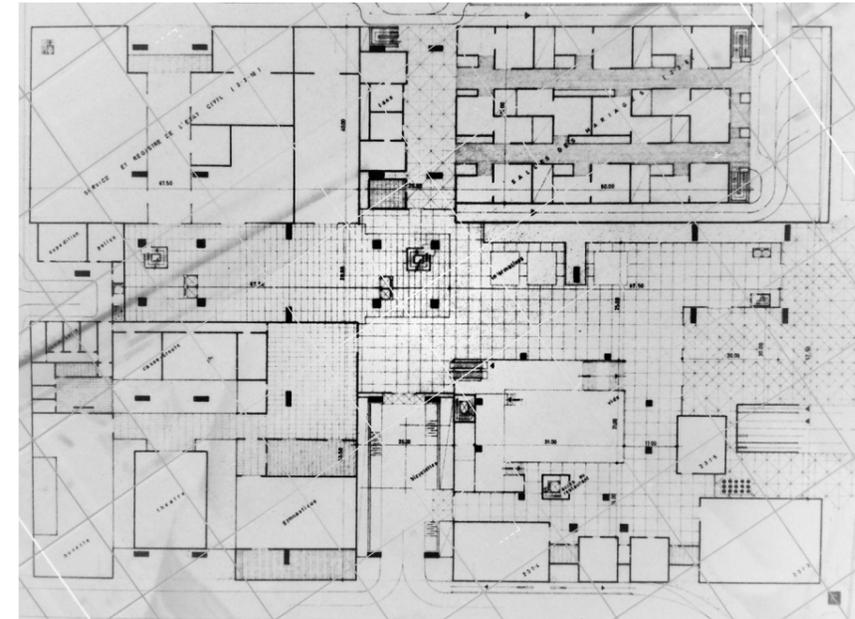
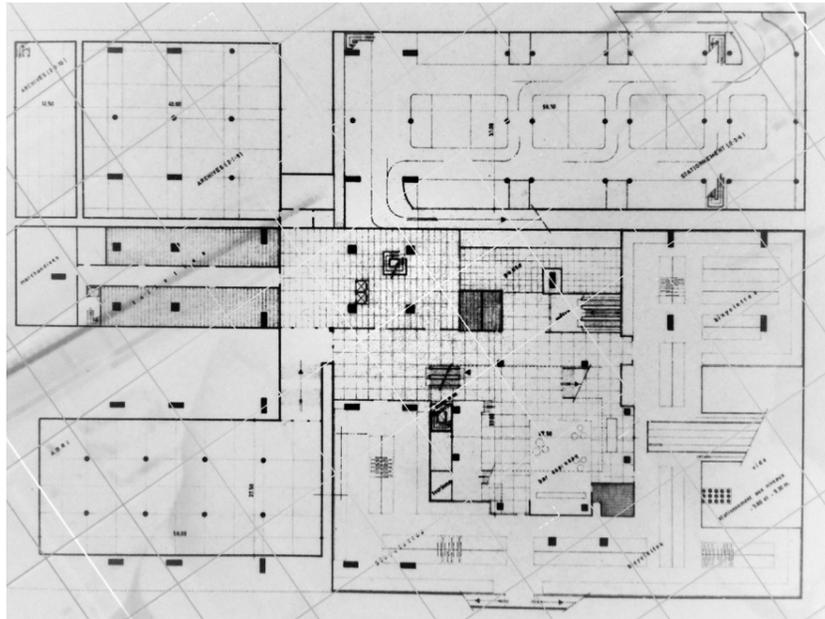
¹² Ibid.

¹³ Ibid.



55 e 56. Fotografias da maquete

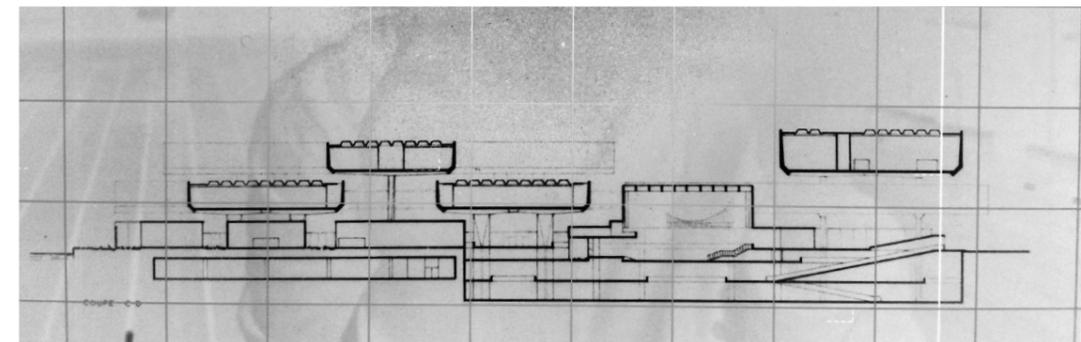
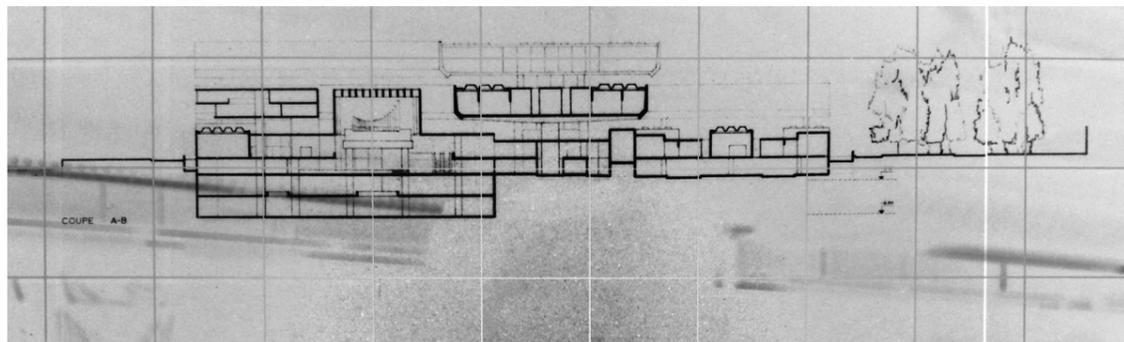
PLANTAS



57. Planta Cave

58. Planta Piso Térreo

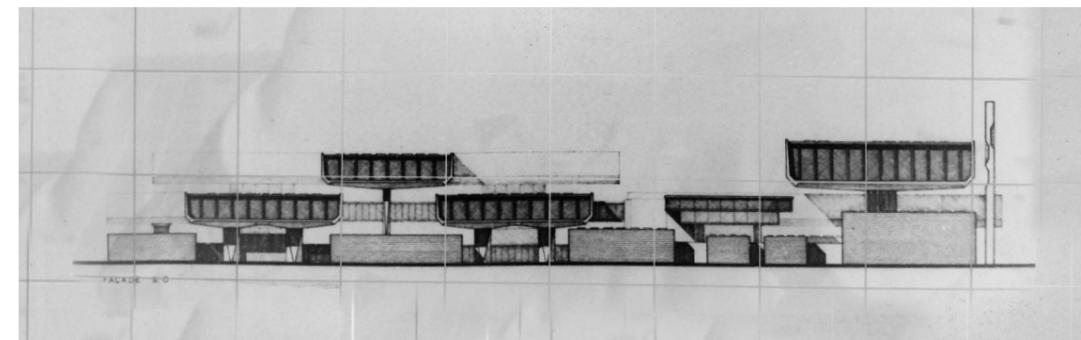
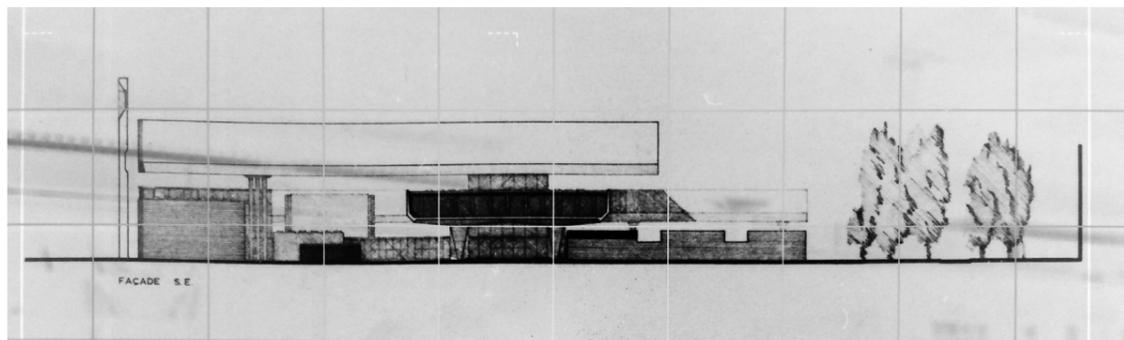
CORTES



61. Corte A-B

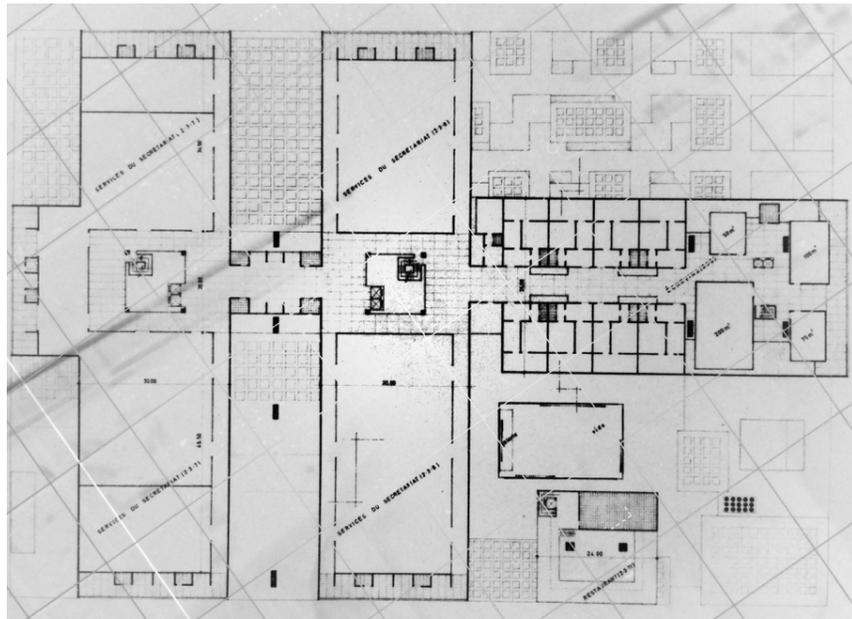
62. Corte C-D

ALÇADOS

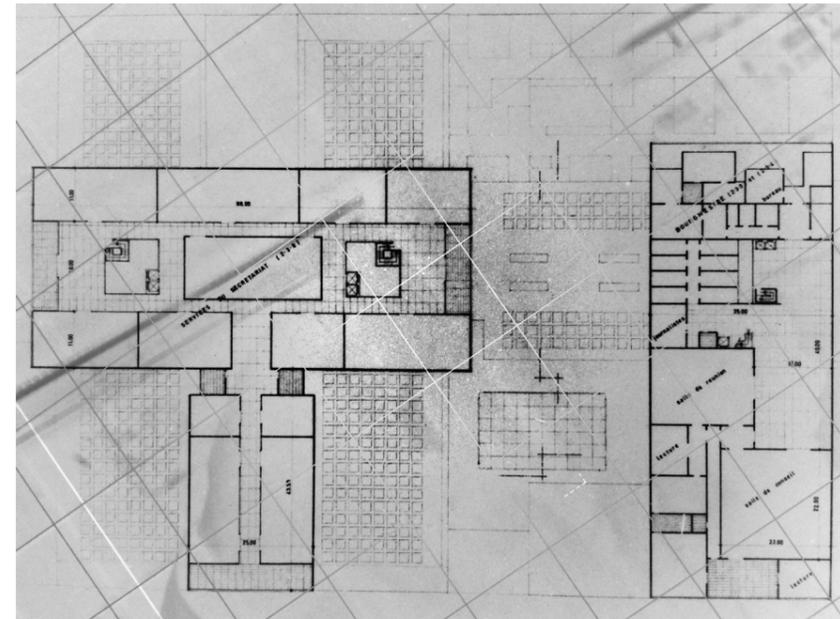


64. Alçado SE

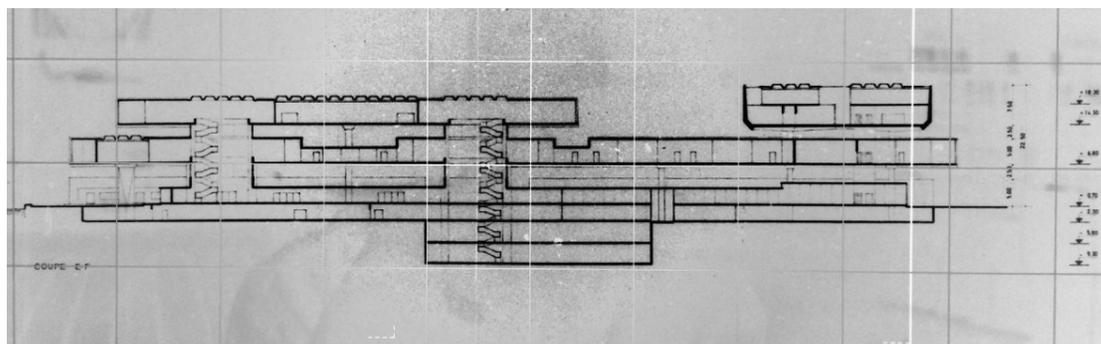
65. Alçado SO



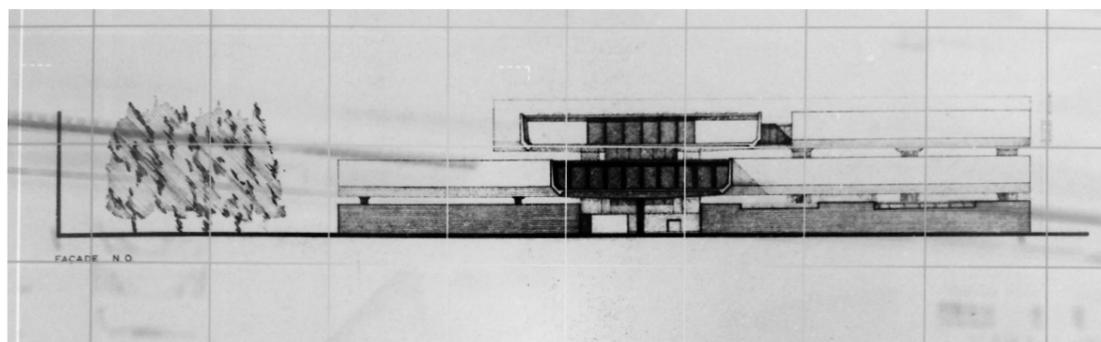
59. Planta Primeiro Piso



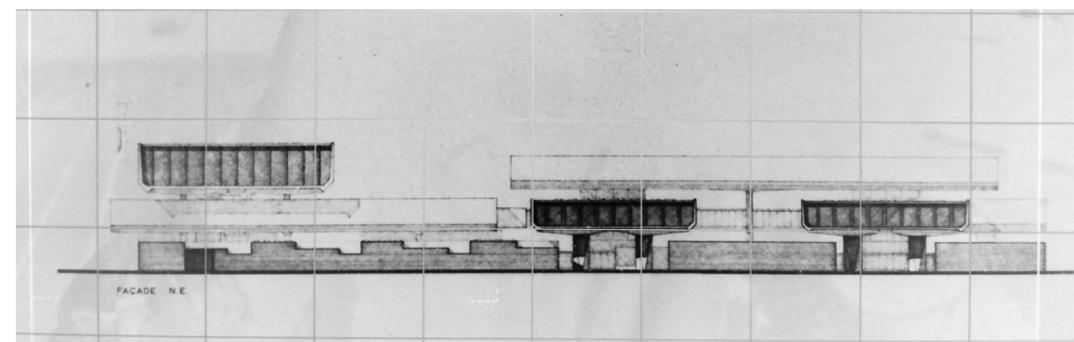
60. Planta Segundo Piso



63. Corte E-F



66. Alçado NO



67. Alçado NE

máxima junto à *Blauwbrug*, afirmando-se sobre o canal e a avenida, “paralelo e próximo da circulação”¹⁴. Daqui, o nível da cobertura decresce até ao seu ponto mais baixo, evitando retirar importância à igreja no extremo da *Waterlooplein*, libertando-a e realçando as árvores a norte.

Assim se forma o enunciado contextual do qual surge o conceito volumétrico do edifício: a procura da forma através de uma sucessão de volumes individualizados por cada uma das funções do programa. É proposto um conjunto de volumes que agem como pequenos embasamentos dos blocos horizontais superiores que se elevam uns perante os outros. Os seus alinhamentos e afastamentos permitem que os corpos superiores se “sobreponham alternadamente (...) garantindo iluminação zenital em todas as repartições, captando ao máximo a escassa luz natural daquelas latitudes”¹⁵. Desta maneira, a luz zenital, apropriada para uma “intensidade correta de iluminação natural nas grandes áreas de atividade”¹⁶, surge como tema central da composição volumétrica da proposta, ao mesmo tempo que os blocos se abrem nas suas extremidades em grandes envidraçados.

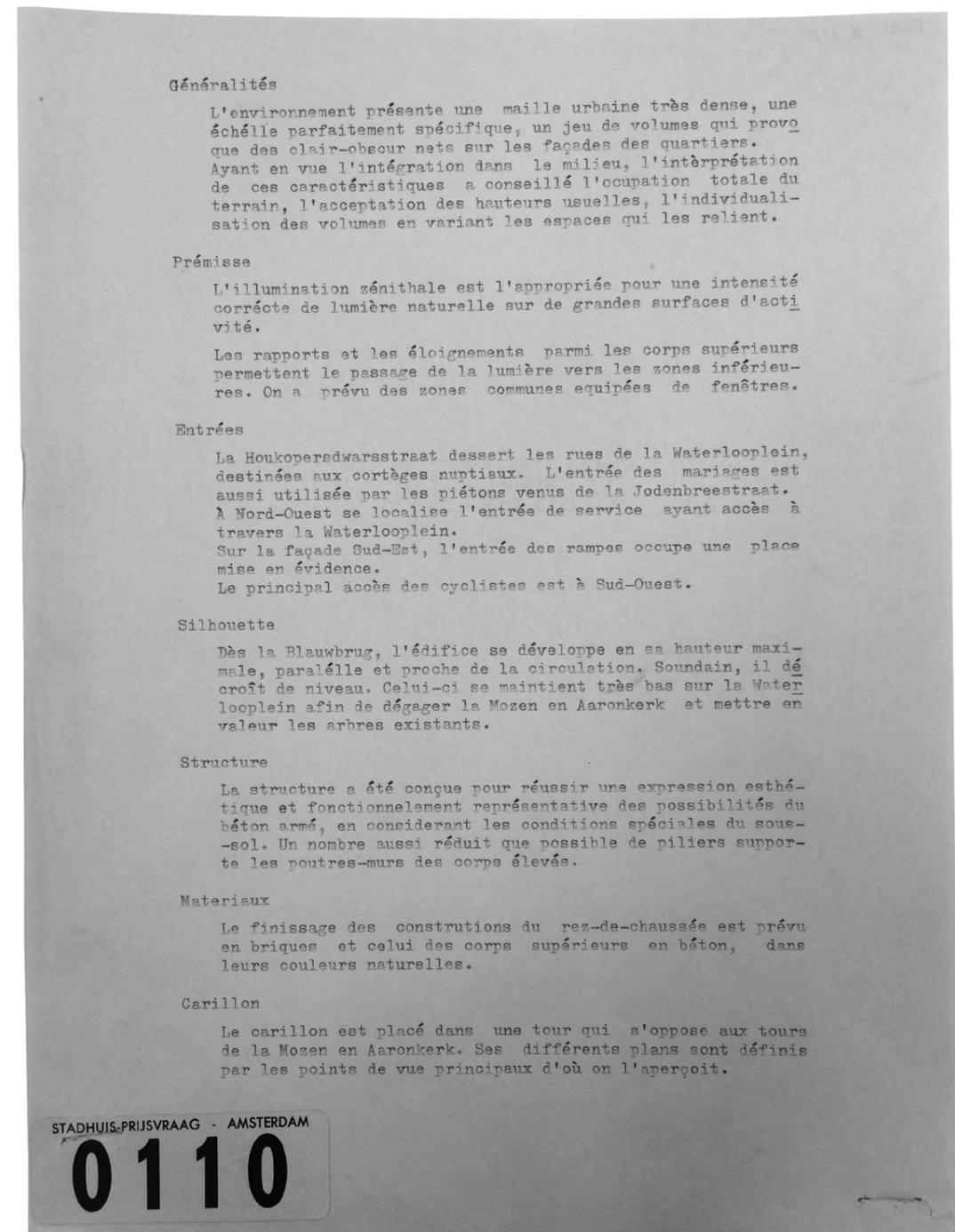
“A individualização dos volumes a partir do espaço que lhes é respeitante”¹⁷ é então, segundo o arquiteto, a lógica de organização do programa, que pressupõe uma disposição volumétrica pragmática repartida pelos diversos elementos do programa. O piso térreo privilegia o espaço de circulação através da grande largura entre volumes que não se assume como corredor, mas como um espaço que prolonga o exterior e distribui o acesso às diversas dependências. O seu desenho assume-se herdeiro da malha da cidade, prolongando axialmente as circulações e o desenho dos quarteirões em planta. Possui quatro entradas facilmente identificáveis: a entrada principal, a Sudeste, para a grande via de trânsito é oposta pela entrada de serviço, a Noroeste. Para o canal, dispõe-se a entrada do parque das bicicletas, situado no piso subterrâneo, contrária à entrada destinada aos cortejos dos casamentos. O espaço que é destinado a estas cerimónias é um dos volumes do piso térreo, cujo conjunto se subdivide em várias salas que promovem uma dinâmica compartimentada, distinta no edifício. Contrariamente, opõe-se o volume destinado aos serviços de registo civil, organizado a partir de uma lógica de *open space*, predispondo-se a uma certa flexibilidade de ocupação do espaço. Neste piso, situam-se,

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Luís Fernandes Pinto, *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*, GETECNO (Lisboa, 2008).

¹⁶ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Luís Fernandes Pinto».

¹⁷ Ibid.



68. Memória Descritiva

ainda, as salas complementares ao programa - ginásio, teatro, música - e as salas de recepção de áreas diversas.

Os acessos aos blocos superiores fazem-se ao longo do nível térreo, em correspondência aos diferentes volumes que servem. O primeiro piso diz respeito aos serviços de secretariado do município, que perfazem dois dos blocos transversais. Estão ligados ao bloco que, longitudinalmente, contém os gabinetes da vereação e reuniões. Num volume individual, não conectado aos restantes, surge o restaurante, que assume uma posição de destaque na relação do edifício com o rio. O segundo piso prolonga os serviços do secretariado, dispondo-os para lá das circulações, no limite do seu perímetro. Oposto, está o bloco que assume uma maior presença volumétrica e de maior carga simbólica: alberga os gabinetes da presidência e o programa que de si depende, incluindo a sala do conselho. Importa destacar, ainda, a presença da torre do sino, que surge nesta proposta como um elemento separado do edifício e contrário à sua volumetria assumidamente horizontal.

A luz zenital surge por lanternins quadrados, através de um sistema de laje que Fernandes Pinto explora em projetos futuros, no que para si é um tema recorrente. A estrutura é individualizada segundo os diferentes volumes da proposta, que possuem formatos semelhantes. Desta maneira, procura-se o menor número de pilares que, por sua vez, sustentam as grandes vigas, e se assumem nas próprias paredes laterais dos blocos elevados. São dimensionados de acordo com a carga que suportam, possuindo em planta uma presença inequívoca, mas irregular ao nível do desenho. Este sistema vai ao encontro de “uma expressão estética e funcionalmente representativa das possibilidades do betão armado, considerando as condições especiais do solo”¹⁸. Com o betão aparente, contrasta o tijolo, que reveste os volumes de embasamento em contacto com o terreno, remetendo para a arquitetura de Amesterdão.

O exercício que Fernandes Pinto propõe para Amesterdão é fruto, por um lado, de uma forte ligação contextual com a cidade, privilegiando a contenção volumétrica e as ligações entre o interior e o exterior do edifício. Por outro, é um reflexo da sua preocupação com a forma, partindo de um exercício plástico que estimula visualmente os utilizadores, a cidade e os transeuntes: a horizontalidade é despertada, paradoxalmente, por grandes blocos de afirmação vertical, numa sucessão rica e complexa.

¹⁸ Ibid.



69. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0271

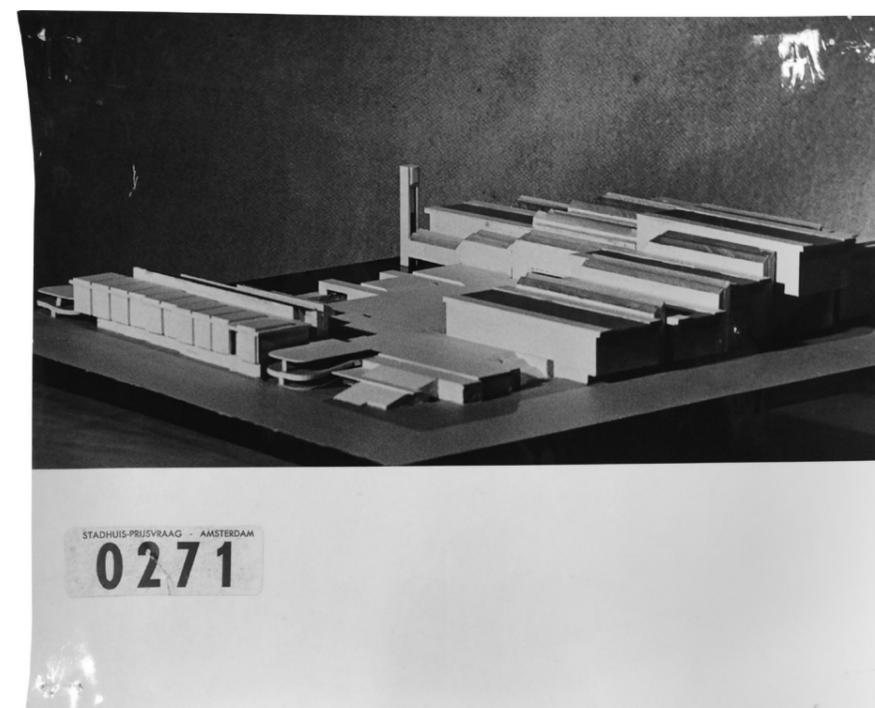
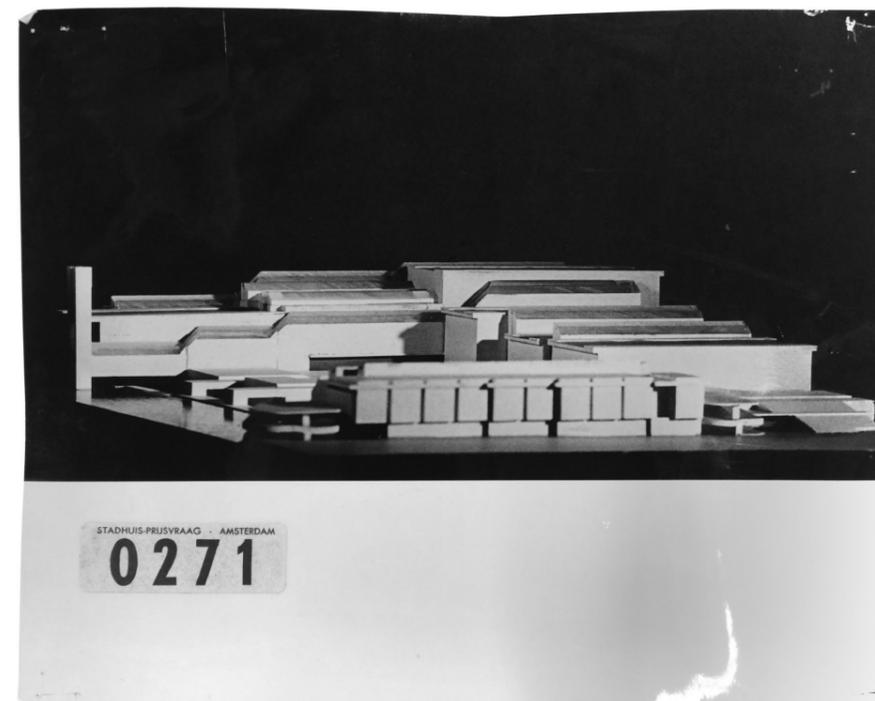
PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

A predisposição teórica de Pedro Vieira de Almeida é implícita na interpretação do conceito da proposta, concentrando a sua abordagem em premissas ideológicas sobre o carácter do edifício, precedentes à análise do contexto urbano de Amesterdão.

“Uma Câmara Municipal não deve ser um edifício monumental. O que importa são os atos realizados no edifício. Se queremos glorificar algo – numa administração democrática – será sempre a liberdade de utilização e não a autoridade hierárquica.”¹⁹

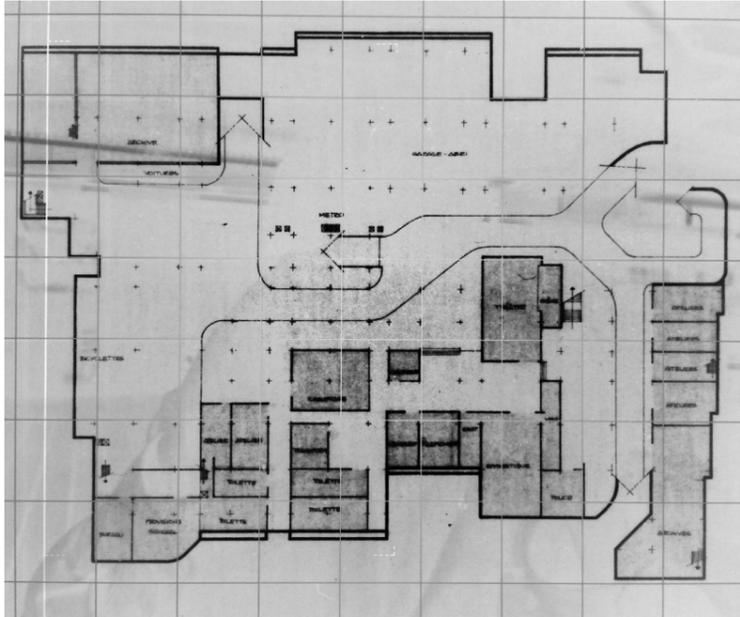
Define-se, então, uma posição clara que rejeita o carácter afirmativo do edifício, o qual, dada a sua função, se pressupunha como símbolo físico e identitário marcado na cidade. Para o arquiteto, o que importa não é a sua presença na silhueta da cidade, mas sim o que se alcança por quem o frequenta. Remete toda a importância para algo que surge antes da lógica de fruição do espaço: as decisões políticas como motor da missão do edifício. A sua atitude será, portanto, a de não assumir nenhum tipo de protagonismo. Como tal, “não deve ser

¹⁹ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Pedro Vieira de Almeida», 1967.

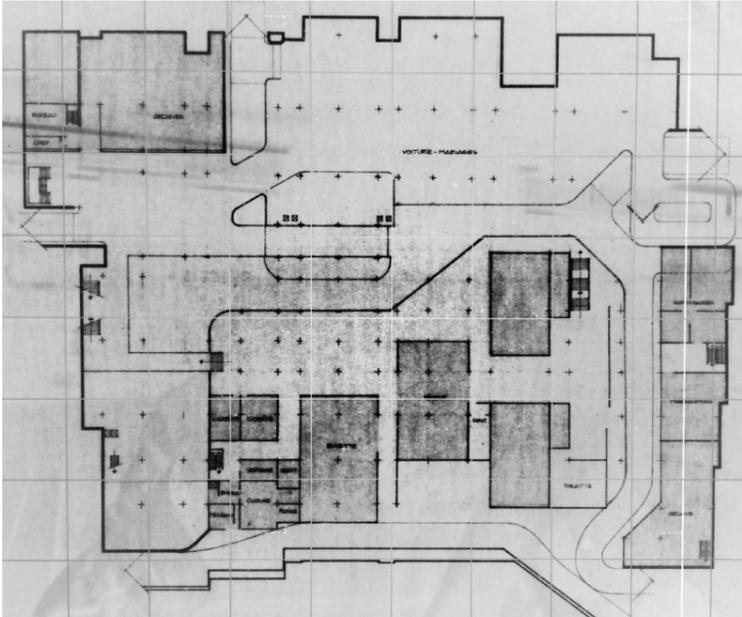


70 e 71. Fotografias da maquete

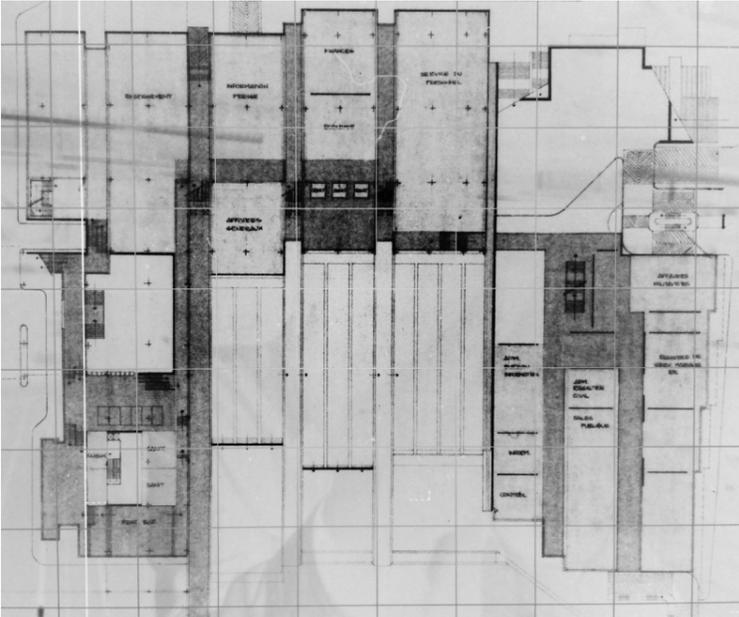
PLANTAS



72. Planta Sub-cave

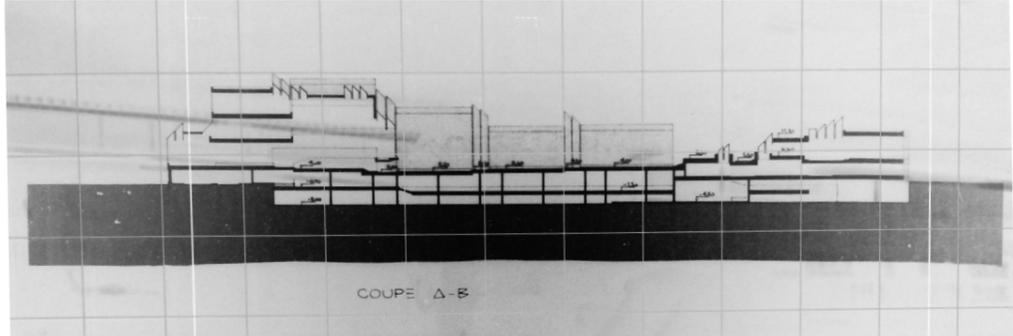


73. Planta Cave

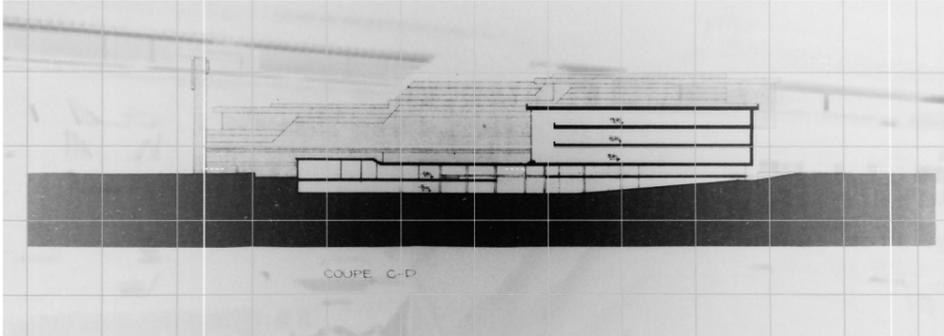


74. Planta Piso Praça

CORTES

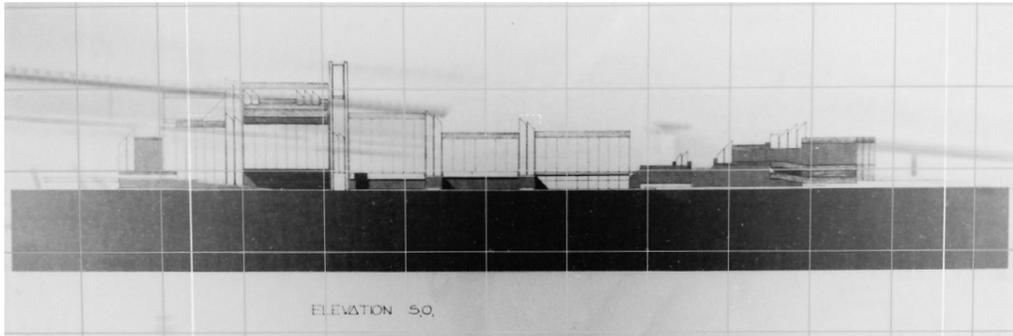


78. Corte A-B

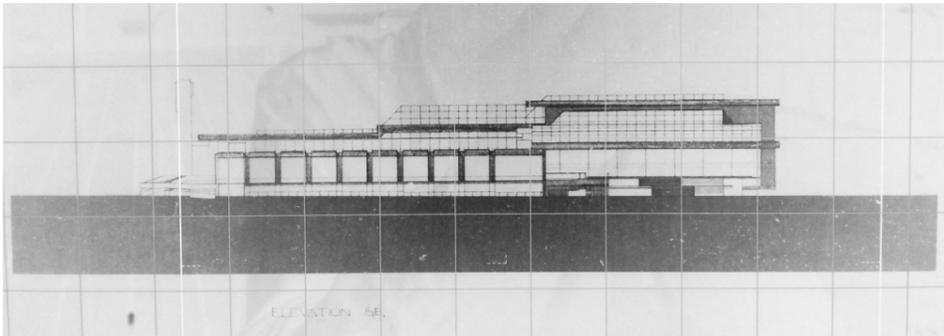


79. Corte C-D

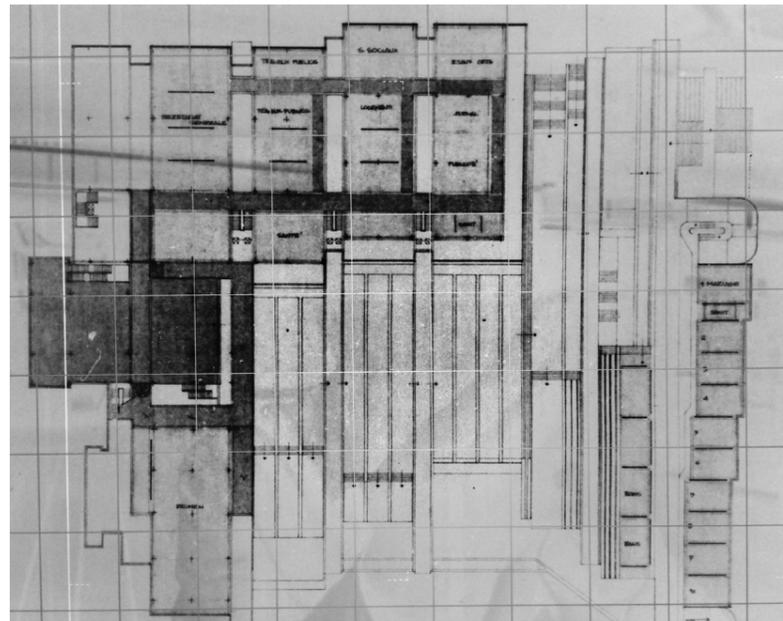
ALÇADOS



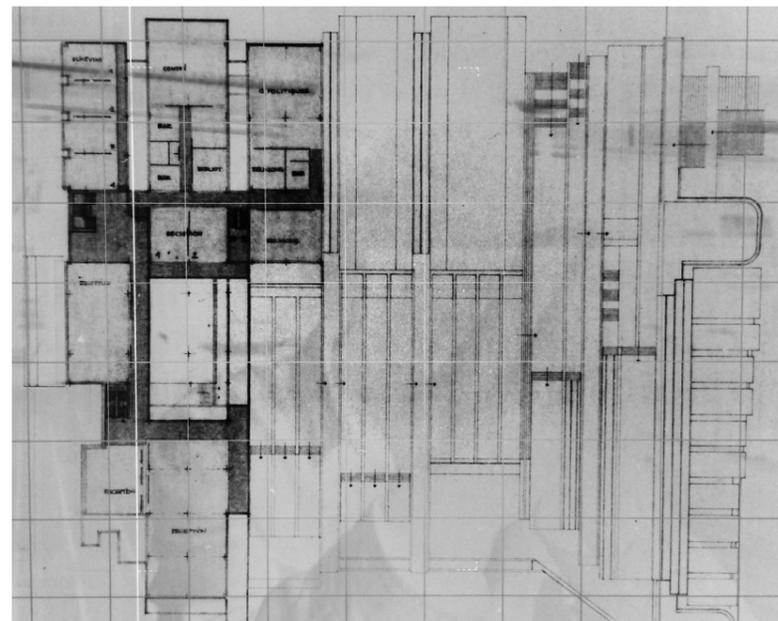
81. Alçado SO



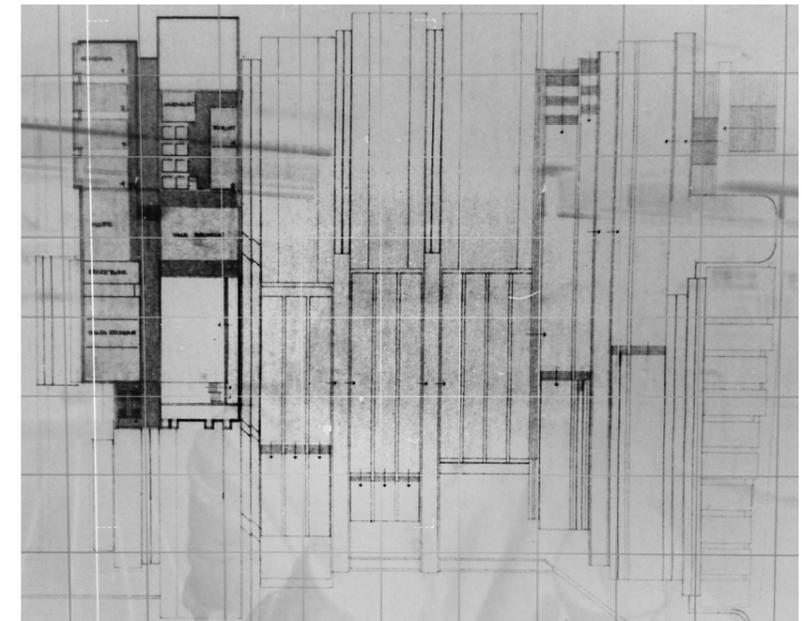
82. Alçado SE



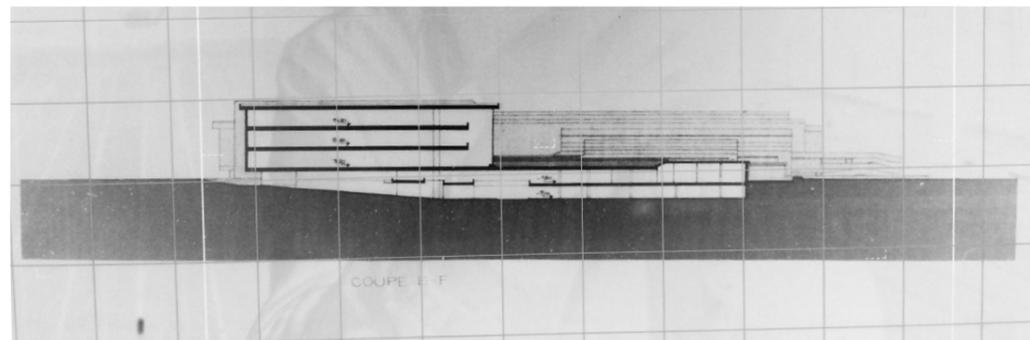
75. Planta Primeiro Piso



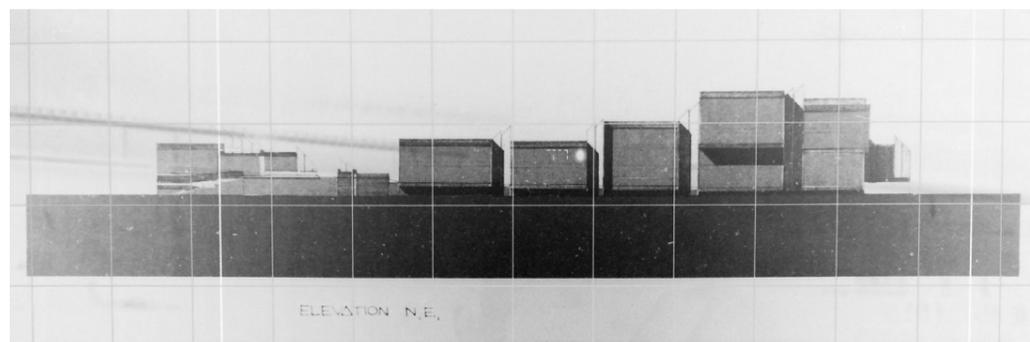
76. Planta Segundo Piso



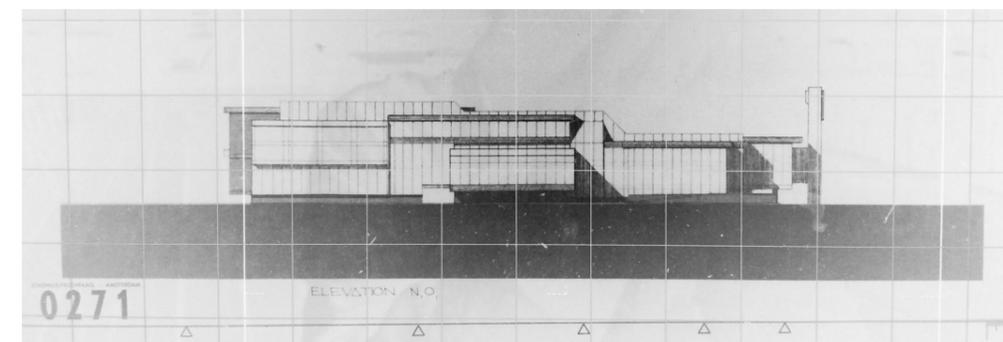
77. Planta Terceiro Piso



80. Corte E-F



83. Alçado NO



84. Alçado NE

um objeto descontextualizado da cidade²⁰ na volumetria, materialidade e uso. A proposta respeita as cêrcas da envolvente e rejeita qualquer tipo de afirmação perante a malha urbana, obedecendo à sua escala. A volumetria discreta distancia-se do estatuto de “janela para a cidade”²¹, assumindo-se como um espaço que vive ao seu nível térreo. Assim sendo, o edifício preenche a totalidade do terreno: marca os seus limites e contraria a hipótese de se tornar um “objeto no meio da praça”, correndo o “risco de a destruir”²². Antes, leva-a para o seu interior e envolve-a. Daí, dispõe-se todo o seu programa.

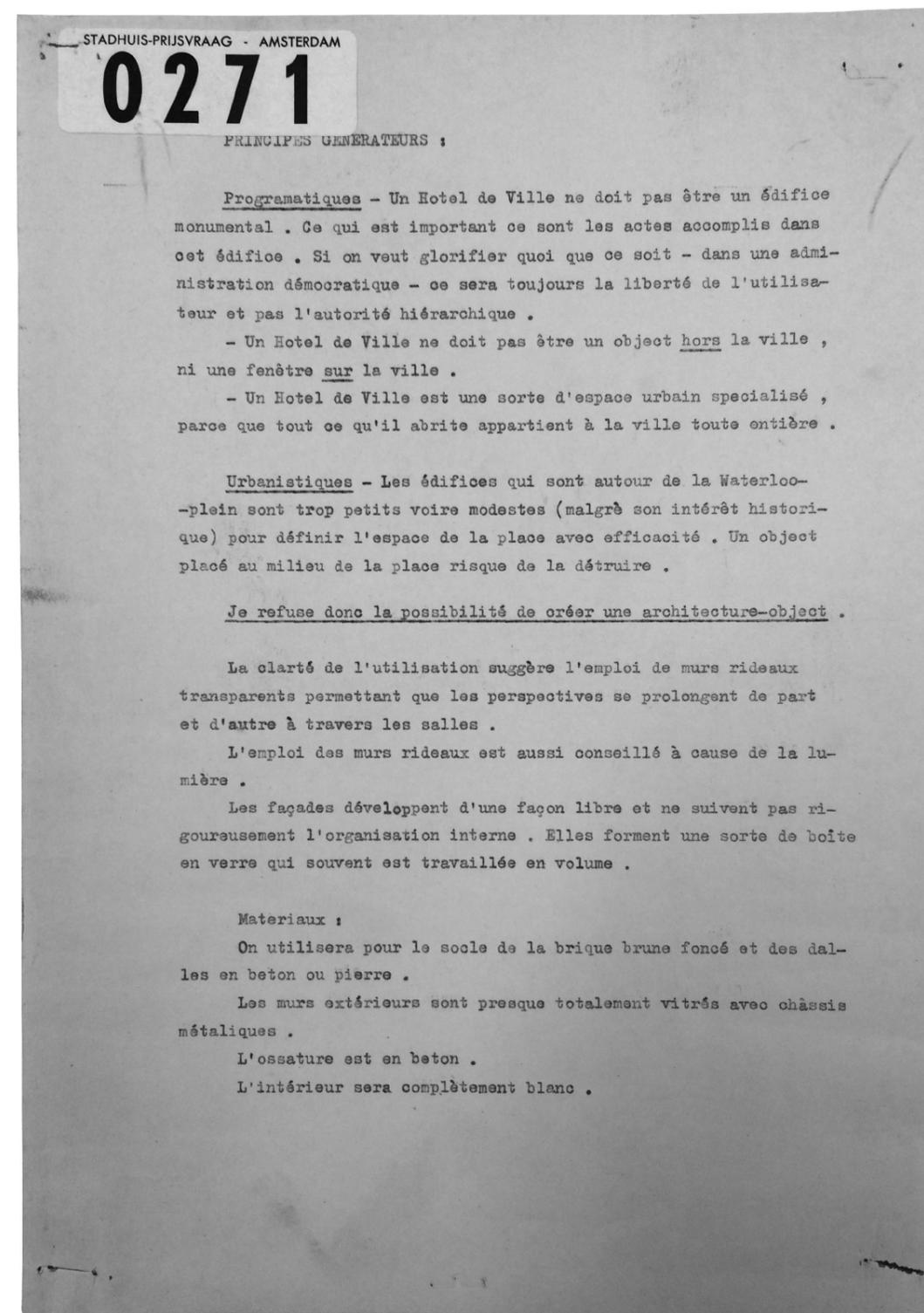
Por considerar que uma Câmara Municipal é “uma espécie de espaço urbano particular, pois tudo o que ele contém pertence à cidade”²³, procura que a disposição de todos os elementos programáticos assumam uma interpretação literal da sua afirmação. A criação da praça transporta a cidade para o centro do edifício, concentrando as circulações e entradas. Age como um organismo vivo que promove as dinâmicas urbanas e as faz penetrar no espaço interior. A entrada principal para este espaço central faz-se através da esquina a nascente, de frente para a igreja e em contacto com a avenida, a principal via de circulação automóvel e pedonal. A praça volta-se para o canal e dispõe, para o lado nascente, os serviços públicos de registo civil e casamentos, como um elemento individualizado do resto do programa. Também o parque de estacionamento se divide: um uso público com entrada própria, com vista a servir os casamentos; um uso dedicado aos funcionários e ligado diretamente aos serviços municipais. Estes dispõem-se do lado contrário, em duas extremidades da dita praça. O piso de entrada é atravessado por largos corredores transversais que, entre si, formam os diferentes espaços que contêm o programa. Neste nível, situam-se as salas de maior afluência dos serviços do *town clerk*, que se prolongam para o segundo piso através da divisão por serviços especializados - aqui, a partir de uma circulação longitudinal. Seguindo uma lógica de público - privado, os andares superiores albergam os espaços restritos: no terceiro, as salas de recepção e os espaços ligados ao *city council*. No quarto - e último - os gabinetes da vereação e do *burgomaster* (presidente). Os últimos dois pisos situam-se no lado poente do edifício, relacionando-se através de um grande vazio, visível no corte A-B, que se prolonga desde o piso de entrada até ao último. Nos níveis subterrâneos, encontram-se os parques de estacionamento, gabinetes técnicos, os arquivos e o programa ligado à música, teatro, ginástica e descanso de funcionários.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.



85. Memória Descritiva

A “clareza da utilização”²⁴ do programa intensifica-se pela divisão dos diferentes espaços através de grandes cortinas de vidro. Para além de permitirem que a luz os atravesse, contribuem, literalmente, para um sentido metafórico de transparência na gestão da cidade.

A volumetria encontra na organização espacial um forte tema, a partir da transversalidade dos corredores, que também são claraboias viradas a sul, marcando a transição das diferentes partes do edifício através da sua verticalidade. Os blocos transversais surgem entre estes vazios de luz, remetendo para um todo e envolvendo a praça em crescendo, da menor altura, junto à igreja, até à mais alta, no encontro dos canais. A leitura é, então, contínua desde o nível percorrível da praça até ao topo do edifício e ao resto da cidade.

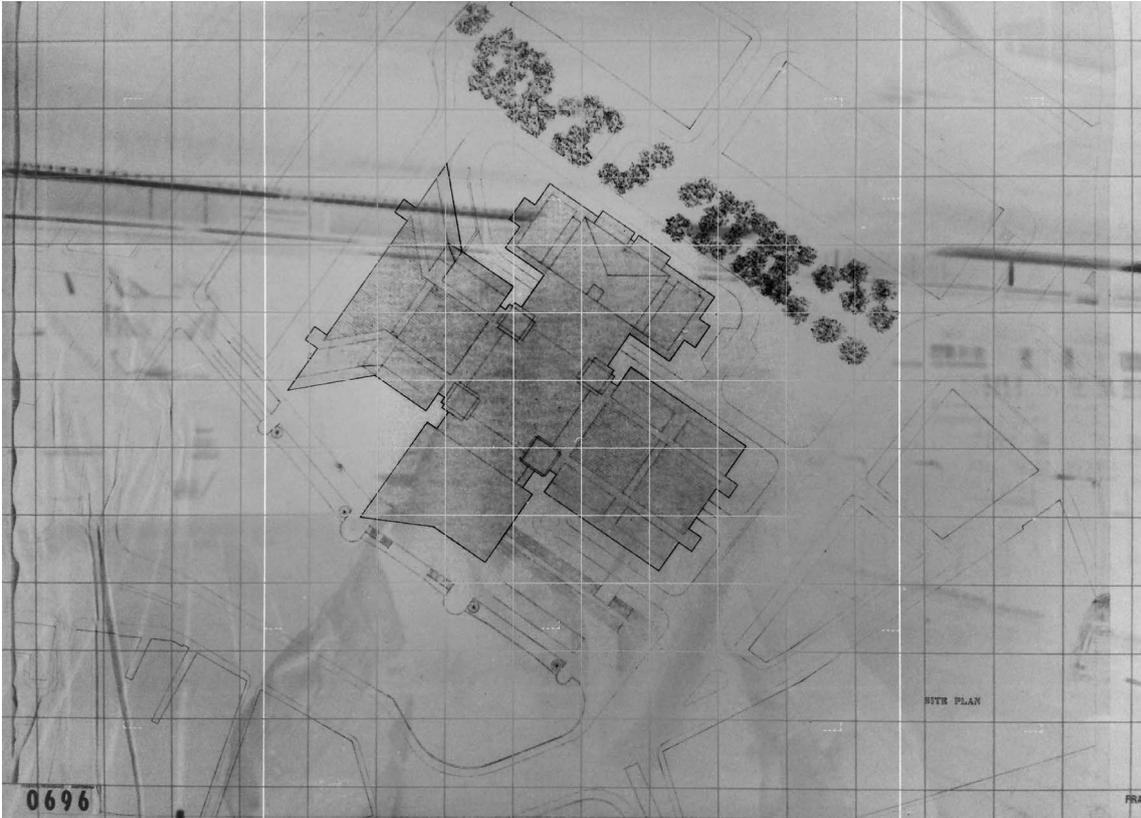
A materialidade do edifício segue a lógica da transparência atrás referida, sugerindo, também, a flexibilidade dos espaços, num “sentido livre e sem seguir rigorosamente a organização interna”²⁵. Propõe uma “caixa de vidro”, que é trabalhada volumetricamente através do caixilho metálico e se dispõe para sul, de modo a captar toda a luz possível. Do lado norte, o edifício encerra-se completamente em grandes muros de betão. O piso seria em tijolo ou pedra e o interior completamente branco.

Pedro Vieira de Almeida procura uma nova forma de integrar o edifício na cidade, partindo do que lhe é intrínseco e acrescentando um profundo sentido crítico. Em Amesterdão, a proposta está para lá do próprio lado material do edifício. É um manifesto - uma posição política - que transcreve as premissas ideais da democracia na concepção do espaço físico. Define uma série de princípios que ligam a ideologia ao desenho. O seu conceito de Câmara Municipal é aqui símbolo de cidadania e igualdade, rejeitando uma afirmação monumental, a “arquitetura-objeto”²⁶, enquanto instrumento de afirmação e a hierarquização do espaço. Promove as dinâmicas de encontro na praça, que também é edifício, e faz com que nele entrem através de circulações claras, que formam espaços amplos e definidos numa materialidade que incita à transparência física e de costumes, procurando o mais profundo sentido de democratização do espaço.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.



86. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0696

RAUL HESTNES FERREIRA

Ao propor um edifício “de grande significado para uma cidade venerável”²⁷, Hestnes Ferreira procura, numa primeira análise, a compreensão do local a partir das pré-existências da cidade. Constatou a “estrutura peculiar das ruas e praças da cidade antiga de Amesterdão”²⁸, que constituem um “forte desafio” à concepção da proposta. No entanto, a abordagem do arquiteto parte de um exercício plástico, que surge à priori da ligação à cidade:

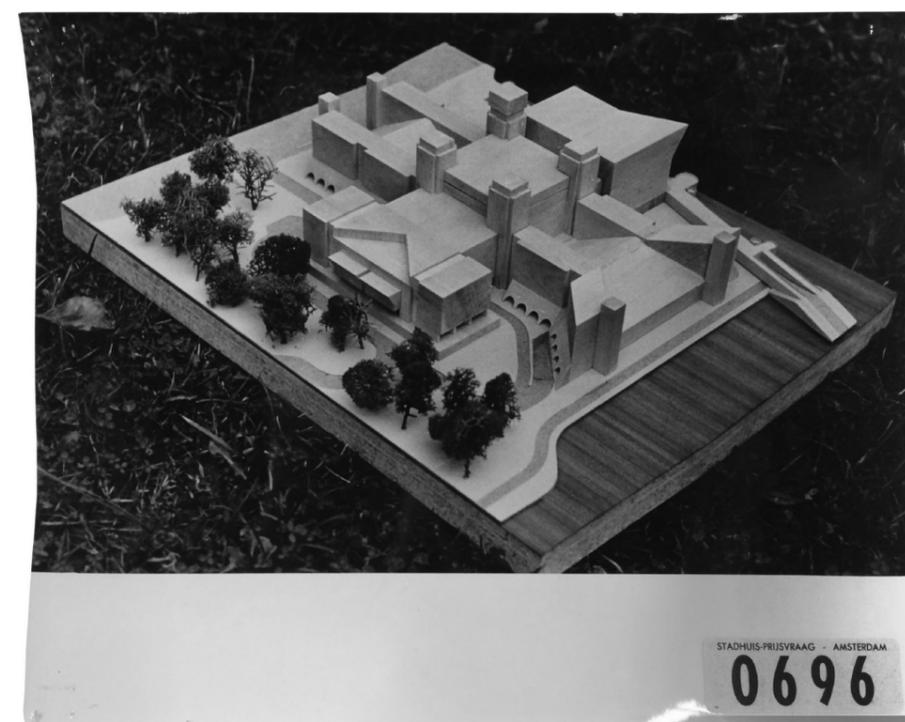
*“O nosso esquema procura alcançar um manifesto arquitectónico onde cada uma das partes mantém a sua individualidade e floresce num todo, integrando as necessidades arquitectónicas, estruturais e mecânicas.”*²⁹

O arquiteto apresenta um conceito plástico, de procura da forma através do desenho da volumetria. Atribui importância a cada uma das partes, que são unidas através dos núcleos técnicos e circulações, nos seus devidos volumes. Assim, “permite a sua expressão individual”,

²⁷ Raúl Hestnes Ferreira et al., *Raúl Hestnes Ferreira: projectos = projects, 1959-2002*, Arquitectura (Porto: Edições Asa, 2002), 65.

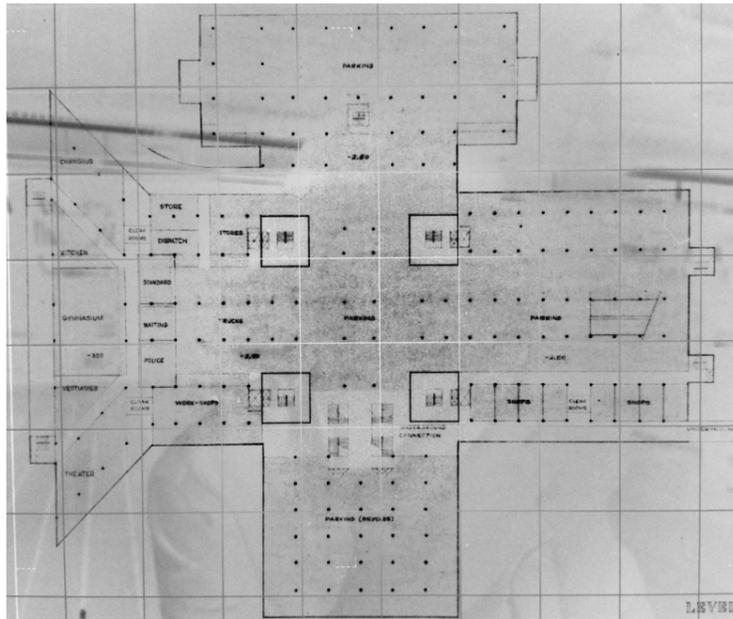
²⁸ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Raúl Hestnes Ferreira», sem data.

²⁹ Ibid.

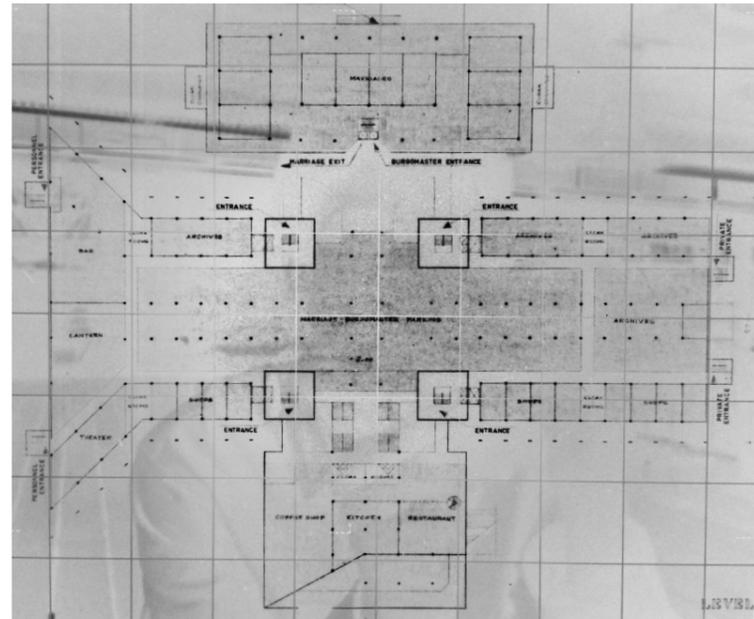


87 e 88. Fotografias da maquete

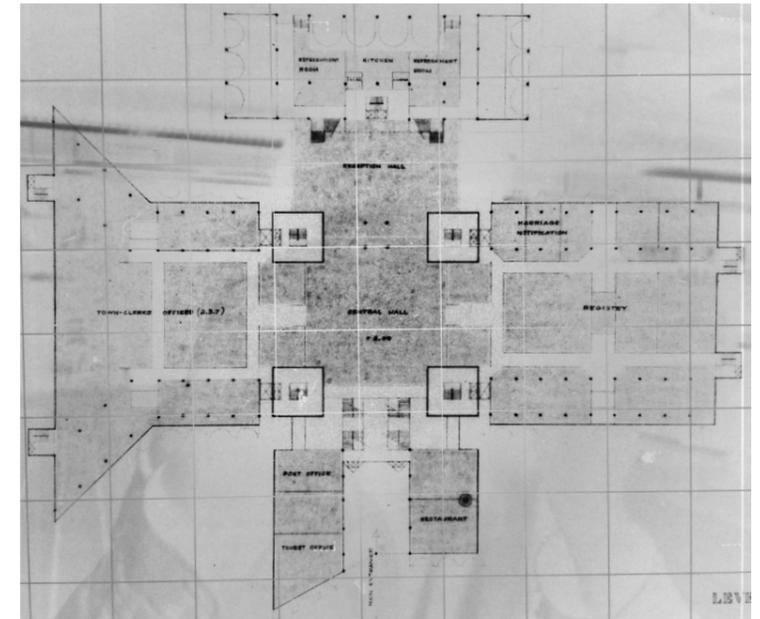
PLANTAS



89. Planta Cave

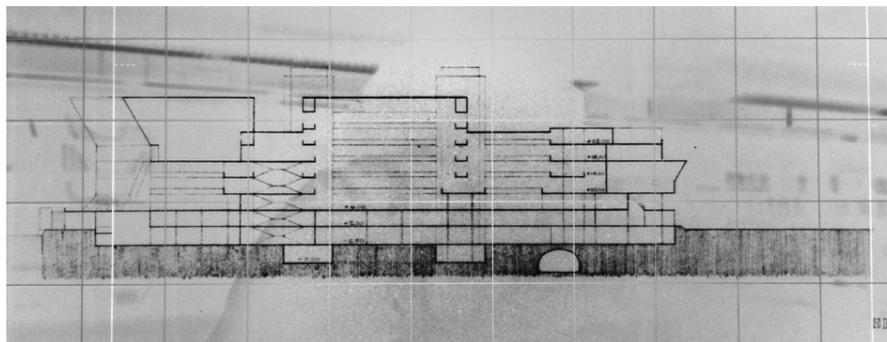


90. Planta cota 3,00

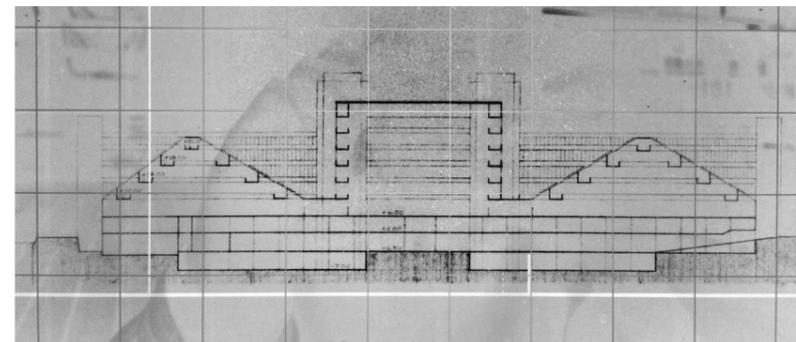


91. Planta cota 6,00

CORTES

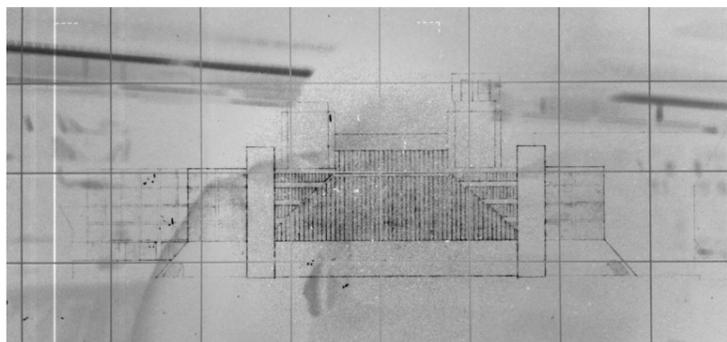


95. Corte AB

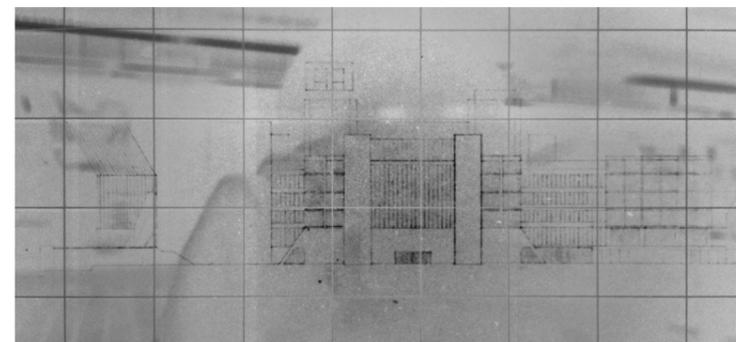


96. Corte CD

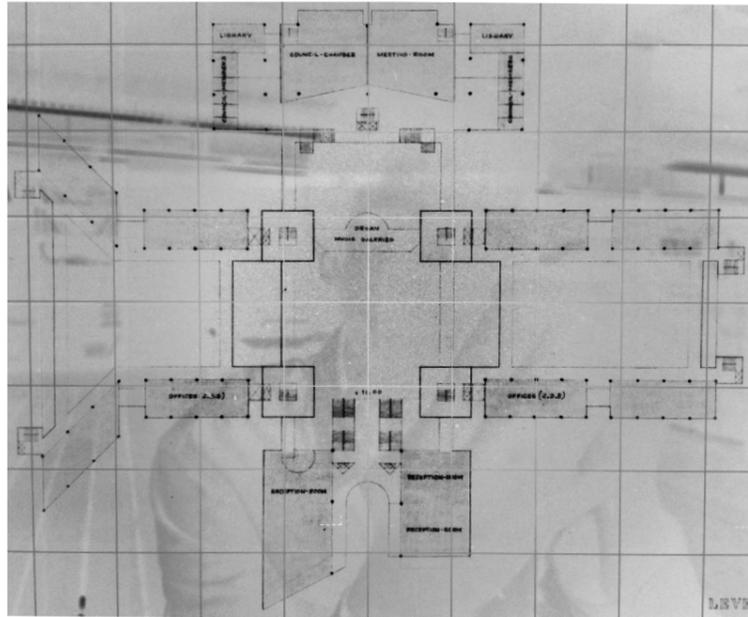
ALÇADOS



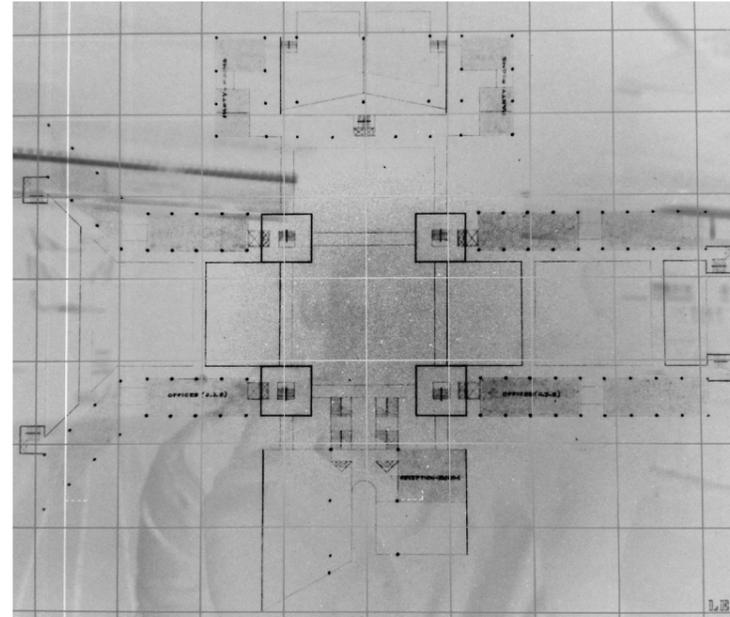
97. Alçado SE



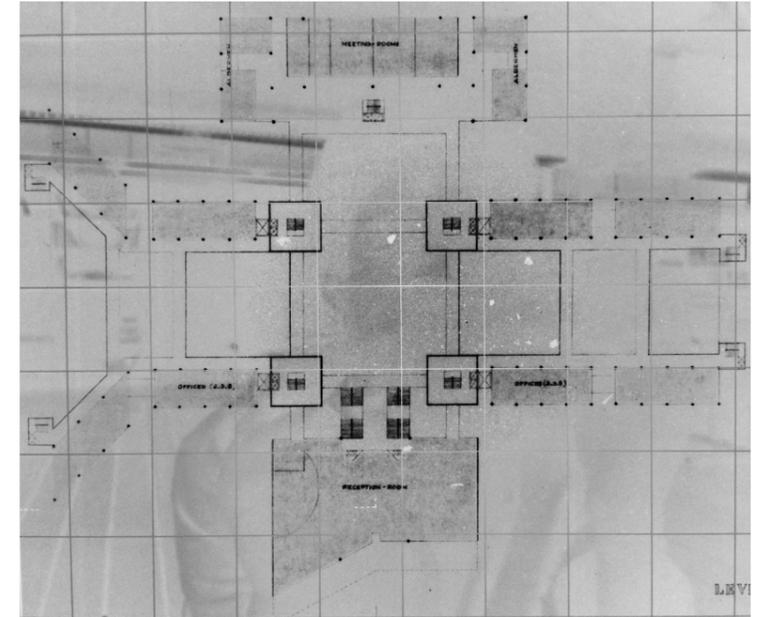
98. Alçado SE



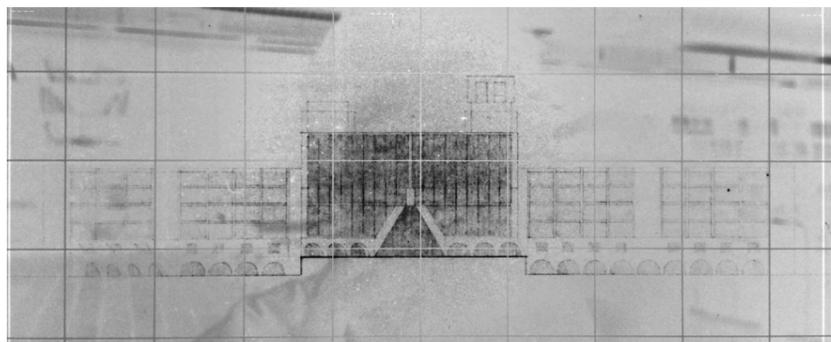
92. Planta cota 10,00



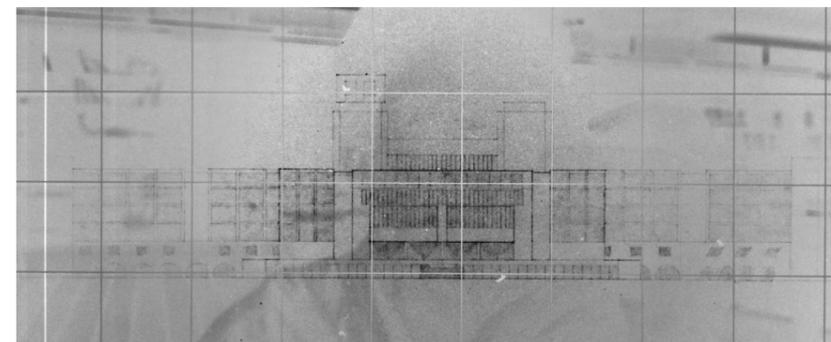
93. Planta cota 14,00



94. Planta cota 18,00



99. Alçado NO



100. Alçado NE

“forçando o carácter de cada parte” em vez de “formar um todo”³⁰ à partida. Cada bloco cumpre, efetivamente, uma função sob a sua própria forma.

A mesma importância é atribuída às circulações entre espaços que, para “um edifício público complexo deste tamanho e com tantos visitantes”³¹, deve estar “claramente articulado” – ao distinguir o que são espaços de circulação reforça o carácter de cada um dos volumes do edifício.

Do local, releva-se a circulação pedestre a partir dos canais, e a circulação rodoviária na *Waterlooplein*, a norte, onde a entrada é reservada a automóveis, cujo parque se situa ao mesmo nível. Num princípio de “conexões simples e diretas”³², a entrada principal do edifício é colocada perante o canal, que Hestnes considera o “principal eixo de Amesterdão”³³, privilegiando o contacto com percursos pedonais na sua margem. Para o interior, transpõe-se através de um grande átrio, um nível acima do parque de automóveis e bicicletas, acessível por todos os lados do edifício através de entradas secundárias, que se encontram na arcada que o circunscreve. Enquanto este espaço une os serviços públicos, a norte localiza-se um átrio mais pequeno, permitindo o acesso direto ao volume onde se localizam os gabinetes do *town council* e do *burgomaster* - o programa mais restrito. No mesmo volume, em contacto direto com a *Waterlooplein*, situam-se as salas de casamentos, com parque próprio e acesso autónomo, bem como os serviços comerciais e de arquivo.

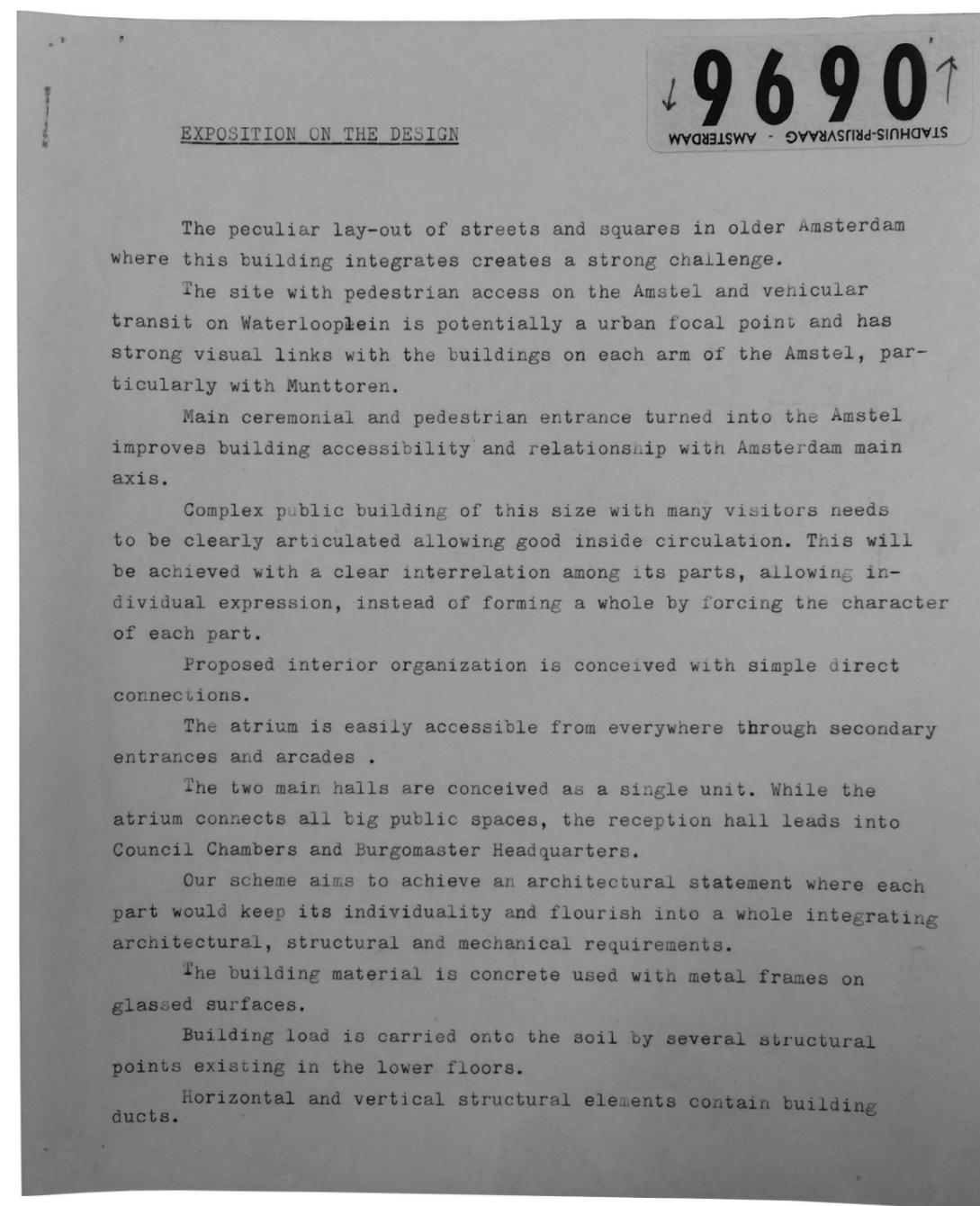
A planta remete para um sentido axial, que deriva de um espaço central inequivocamente marcado. Do grande espaço central, orientado para o canal principal, estendem-se dois eixos perpendiculares, que definem a implantação do edifício. O eixo poente - nascente (visível no corte CD) possui dois grandes vazios justapostos ao átrio central que, em vários níveis e passagens, correspondem aos grandes espaços de circulação e atendimento, circundados por varandas superiores que dão acesso a escritórios e gabinetes situados na periferia do edifício. Segundo o princípio de organização espacial enunciado, no piso térreo encontram-se os serviços de registo civil e serviços municipais do *town clerk*, como resposta ao carácter público deste nível. Nos pisos superiores, dispõem-se os diversos serviços municipais que,

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.



101. Memória Descritiva

STADHUIS-PRIJSVRAAG - AMSTERDAM

0696

Big public spaces (town-clerks' offices, civil register) are framed by offices, receiving natural light from glassed surfaces.

All spaces are accessible from atrium except marriages, burgomaster and staff areas, directly connected with the outside.

Building shape reflects treatment given to ensure proper lighting and outside visibility, and needs to create outside spaces protected from climatic hardships.

sem serem especificados, demonstram um carácter mais restrito. No volume voltado para o rio, sobre a entrada, uma grande sala de recepção que se prolonga pelos últimos pisos. Importa constatar a presença do sino numa das torres de acesso centrais, incorporando-o na volumetria e afirmando-o perante a cidade como símbolo da Câmara Municipal.

Hestnes considera que a forma do edifício é “reflexo do tratamento dado para assegurar iluminação adequada e visibilidade para o exterior”, bem como fruto da “necessidade de criar espaços exteriores protegidos das tempestades”³⁴, patentes nas arcadas que circundam todo o edifício. Todas as fachadas correspondentes aos espaços de gabinetes e serviços são revestidas em vidro, a partir do desenho dos caixilhos metálicos. No interior, o tratamento das superfícies dos átrios é exclusivamente em betão armado. Já no exterior, Hestnes “não foi indiferente à arquitetura da cidade, mormente a Bolsa de Berlage”³⁵, propondo o uso do tijolo enquanto revestimento de toda a massa edificada.

A proposta reflete a influência vincada de Louis Kahn na arquitetura de Hestnes Ferreira. Importa recordar a passagem recente no seu atelier, entre 1963 e 65, procurando ler a proposta não como uma colagem literal de elementos, mas como um conjunto de princípios comuns aos do seu mestre, que mais à frente analisaremos: o edifício caracteriza-se por uma clareza volumétrica baseada na distinção entre espaços serventes e espaços servidos. À semelhança de Kahn, enfatiza a separação entre o que é circulação e áreas técnicas, do que são os espaços úteis do programa do edifício. Desta maneira, os núcleos de acesso tomam um forte protagonismo, afirmando-se perante a volumetria do conjunto, a partir do átrio central e nos extremos do edifício. A materialidade, que para além da cidade, é um eco da arquitetura de Kahn, forma grandes panos opacos de tijolo, sublinhando a monumentalidade do gesto arquitectónico que se transcreve também no interior: a lógica espacial do edifício privilegia os espaços de circulação nos grandes vazios que se tornam por si próprios uma experiência distinta ao serem percorridos.

Hestnes procura, então, afirmar o edifício como uma peça única, mas que não se lê a partir de um todo. É na junção das partes através das circulações que revisita um conceito claro, que toma complexidade enquanto conjunto. Volumetricamente distingue-se da cidade, no entanto a materialidade contextualiza-o de volta.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ferreira et al., *Raúl Hestnes Ferreira*, 65.



102. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0732

CONCEIÇÃO SILVA • TOMÁS TAVEIRA

A proposta do Atelier Conceição Silva define-se inicialmente por uma atitude que se pretende afastar do contexto, buscando sentido na paisagem contínua de Amesterdão e no que Tomás Taveira considera uma falta de edifícios referência:

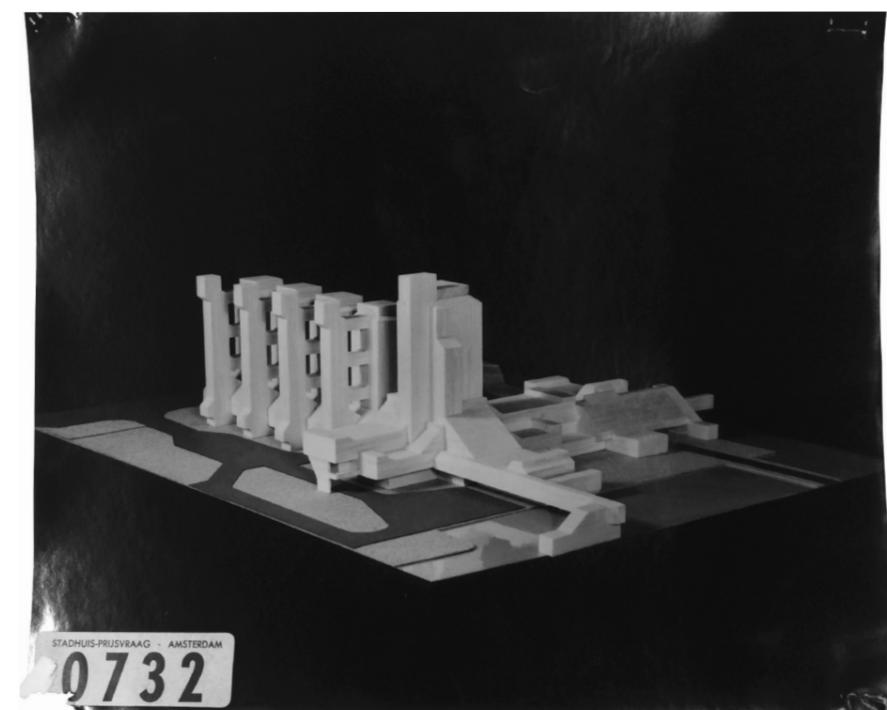
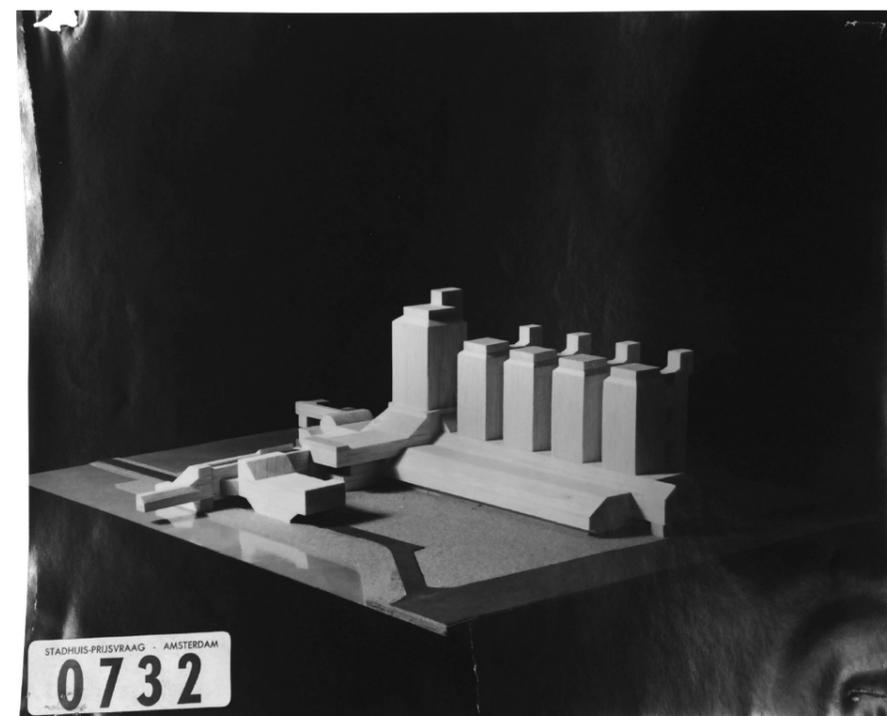
“A Bolsa de Amesterdão, feita pelo Berlage, não tem impacto nenhum nos transeuntes, nos turistas. Não tem impacto pedagógico. Passas ali como passas pelos outros edifícios. Cose-se com o tecido urbano.”³⁶

A intervenção do Atelier Conceição Silva procura “reagir sobre o contexto”³⁷ baseando-se numa lógica de afirmação do edifício, “destacando-o da paisagem urbana de Amesterdão”³⁸ e dos edifícios que se encontram ao seu redor. Pretende ser uma imagem distinta na cidade, não só como uma marca na sua silhueta, mas igualmente um símbolo cultural e representativo:

³⁶ Entrevista a Tomás Taveira, entrevistado por José Esteves, Abril de de 2017.

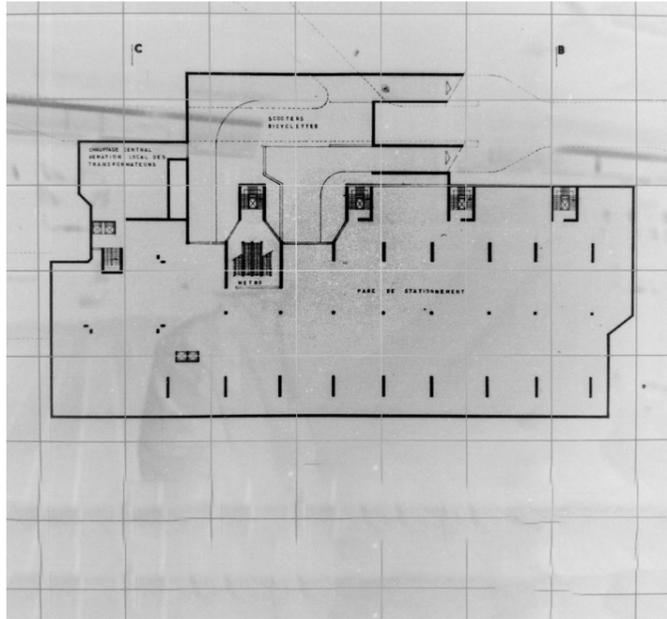
³⁷ Esta abordagem é argumento para diversos outros projetos de Taveira no âmbito do Atelier Conceição Silva, como é o caso das Torres de Alfragide. Ver: Entrevista a Tomás Taveira, Filipa Fiúza, «Um Projecto Inglês - A influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide» (ISCTE-IUL, 2010).

³⁸ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Atelier Conceição Silva», 1967.

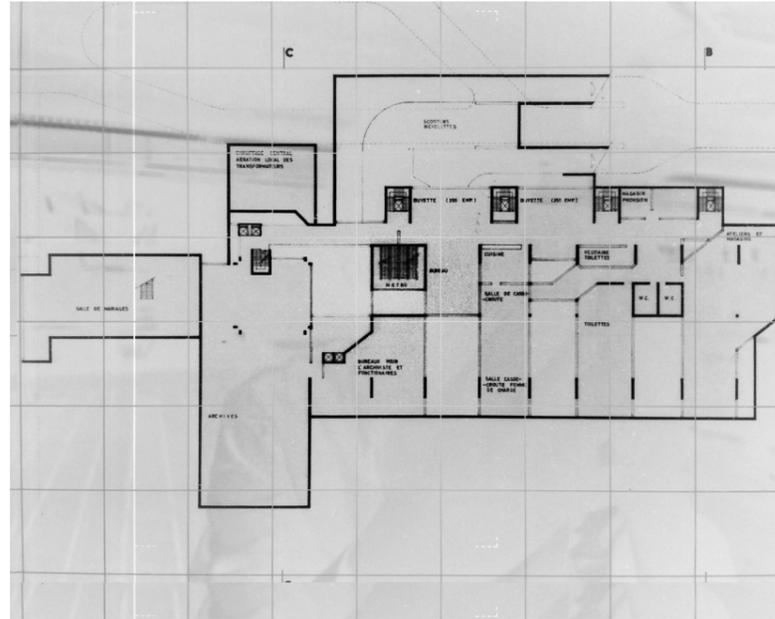


103 e 104. Fotografias da maquete

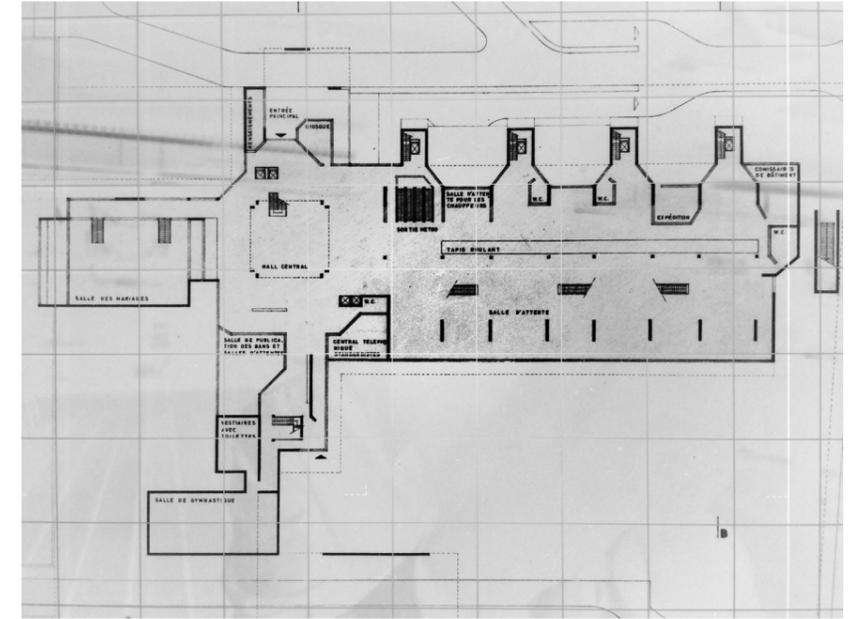
PLANTAS



105. Planta Sub-cave

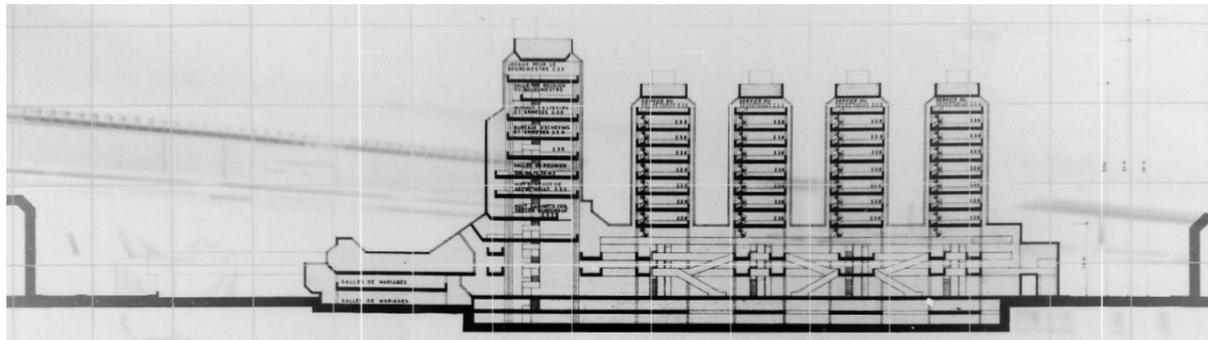


106. Planta Cave

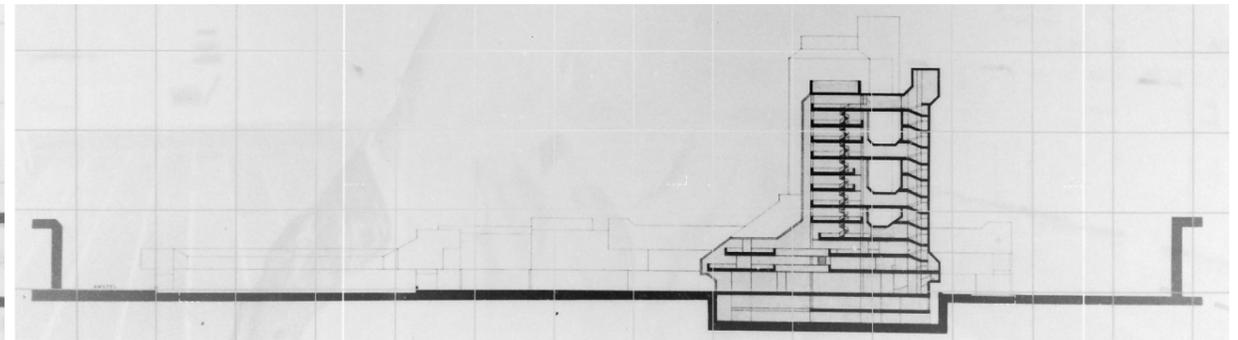


107. Planta Piso Térreo

CORTES

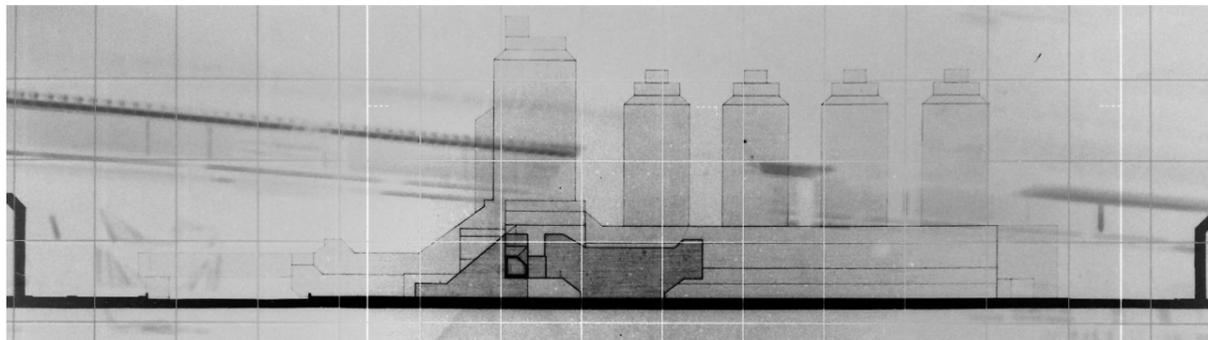


112. Corte A

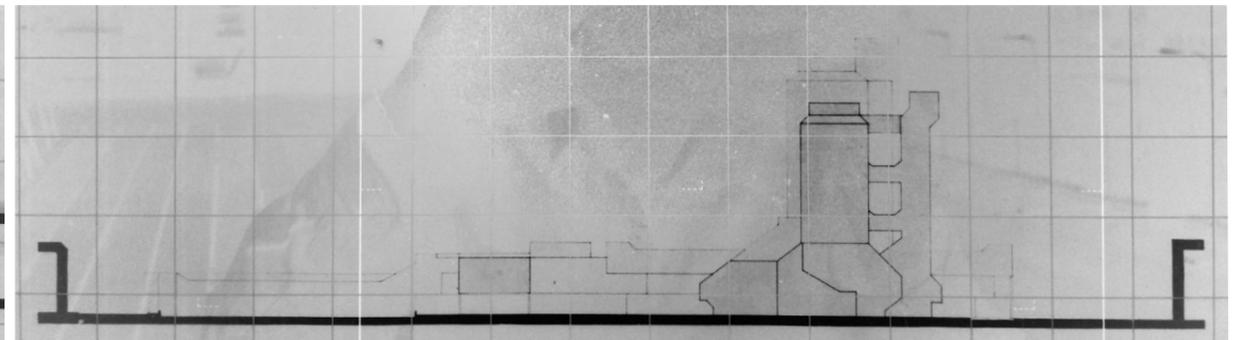


113. Corte B

ALÇADOS



116. Alçado SE



117. Alçado SE

“(...) eu conhecia muito bem Amsterdão na altura (...) e pensei... Não faz sentido nenhum fazer uma obra simples, que não se afirme com toda a violência, por assim dizer (...) É uma obra que vai custar uns milhões e vai colocar Amsterdão no centro da polémica cultural.”³⁹

O edifício é inequivocamente identificável, destacando-se pelas suas cinco torres, assentes num embasamento que “domina o espaço onde se insere”⁴⁰, lançando duas passagens superiores e interiores para as margens opostas dos canais, na procura de uma relação intrínseca com a envolvente. Conduzem o fluxo de peões diretamente para o edifício, relacionando-os instintivamente com o espaço interior e o grande volume central.

A sua organização espacial segue, portanto, um princípio que liberta o espaço exterior e compacta o programa em altura no edifício. À sua frente, circunscreve uma praça, que apesar de atravessada por uma via automóvel, é na sua essência pedonal, privilegiando o espaço público que se prolonga para o piso térreo do edifício. A sua ocupação reduzida permite uma “visão dos espaços que surgem por entre a estrutura”⁴¹, sugerindo a interpenetração dos espaços que, de certa maneira, são dispostos informalmente, Assumindo uma “hierarquia segundo a afluência do público aos diferentes serviços”⁴², nos pisos inferiores, encontram-se os espaços mais frequentados, ligados ao programa público; e nos pisos superiores os mais restritos, respeitantes aos espaços privados da Câmara Municipal.

O espaço de circulação está organizado a partir de um grande e largo corredor em galeria, ao qual se sucedem um conjunto de espaços de serviços ocupados numa lógica *open space* e, aos quais se acede de maneiras distintas, “recorrendo ao tapete rolante para as grandes distâncias”⁴³ e “às escadas rolantes para as diferenças de nível”⁴⁴, reforçando um intenso carácter tecnológico patente na proposta.

O espaço principal de entrada situa-se a partir da *Waterlooplein* e dá acesso ao grande hall de entrada, que se prolonga em altura permitindo igualmente o acesso aos serviços públicos dispostos pelos três primeiros andares do edifício, tornando-o “um verdadeiro ponto de

³⁹ Ibid.

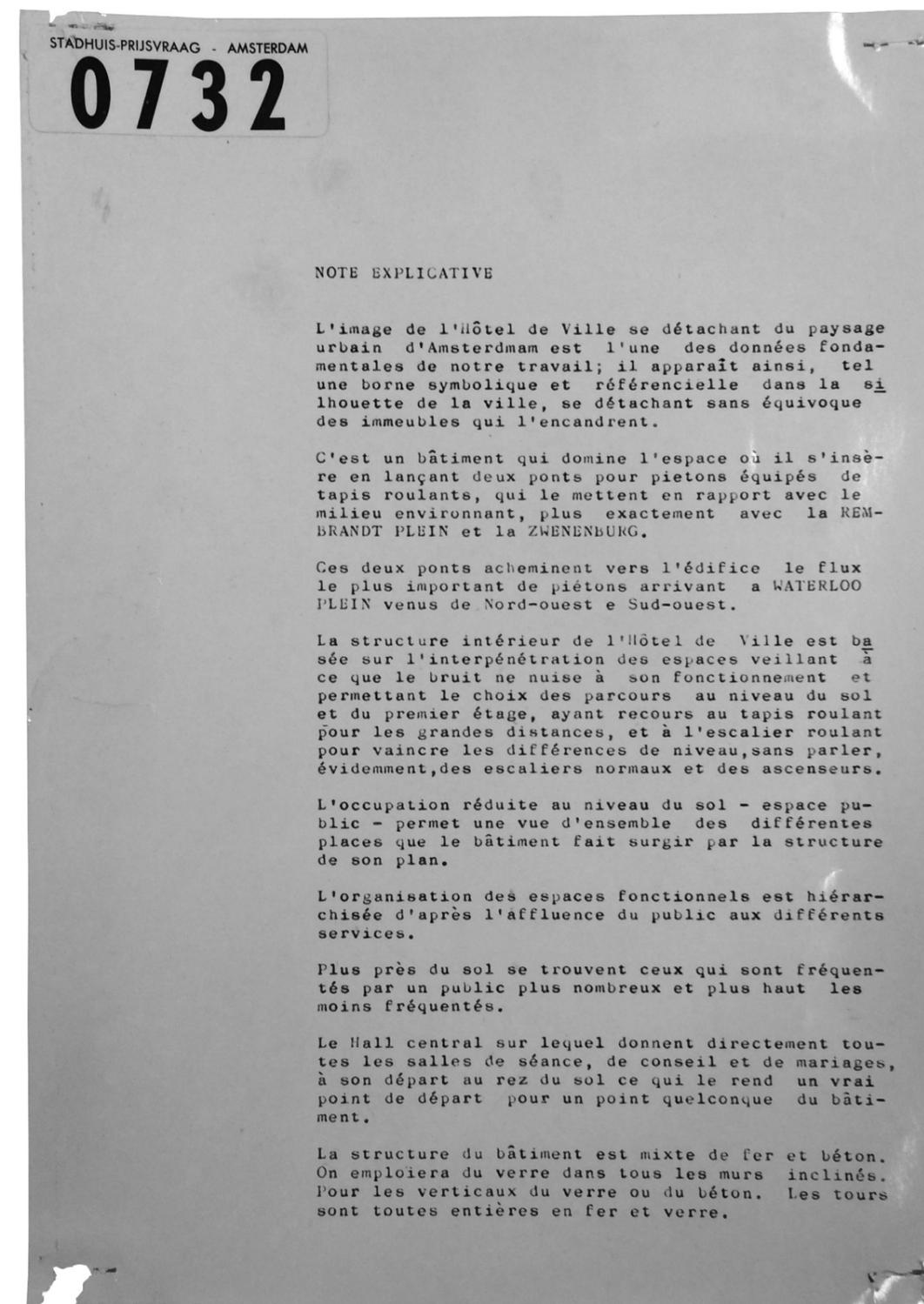
⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.



120. Memória Descritiva

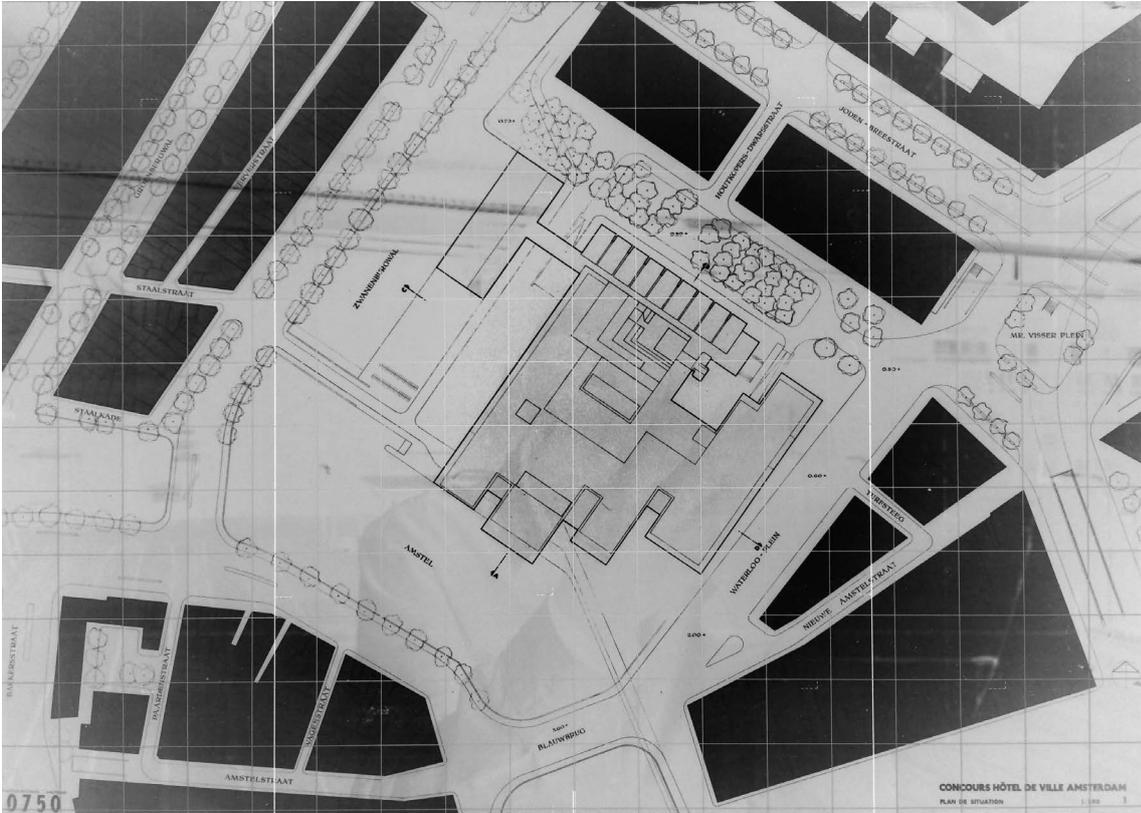
partida para qualquer ponto do edifício”.⁴⁵ No piso térreo, de um lado, encontram-se as salas para casamentos, alguns serviços comerciais e turísticos e a entrada para o metro; do outro, o grande espaço de recepção e espera do piso térreo que prolonga a praça para o interior. No primeiro piso situam-se os serviços de registo civil cuja ocupação espacial segue a mesma lógica informal de ocupação do espaço. Do lado oposto, o conjunto de salas de recepção, a grande sala de música e teatro e o restaurante, associados aos grandes corredores que se prolongam até ao lado oposto dos canais a partir deste nível. O segundo piso é o último respeitante à zona de serviços públicos, albergando o secretariado da Câmara Municipal. Os níveis superiores desenvolvem-se individualizados em cada uma das torres. A torre norte, situada diretamente acima do hall, está ligada ao programa mais restrito da dos gabinetes do *aldermen* e do *burgomaster*. O gabinete principal situa-se no cimo da torre, ao qual associamos uma ideia de ponto de vigia sobre a cidade. As restantes torres encerram o programa do secretariado e arquivos.

A volumetria alia, então, o conceito de afirmação do edifício na escala urbana com a hierarquização do programa. Divide o espaço público pelo embasamento - que se relaciona com o espaço urbano e procura relações com a envolvente - e o espaço restrito aos funcionários pelas torres, que se destacam na paisagem, afirmando a função administrativa do edifício. A sua presença enquanto objeto na cidade, que advém deste simbolismo, reforça a importância das ligações visuais que Tomás Taveira propõe de duas formas distintas: “de fora para dentro - quem passava tinha de levar com aquele objecto - mas também de dentro para fora”.⁴⁶ Se por um lado o afirma em toda a sua força, por outro destaca-o enquanto espaço de contemplação da cidade e da própria dinâmica do edifício no seu interior. A relação visual entre os pisos é marcada pela sucessão de escadas e planos diferentes e intensificada a partir de pés direitos duplos e grandes vazios.

O revestimento, que define a linguagem e materialidade da proposta, permite que estas ligações visuais se prolonguem até ao horizonte da cidade. Os panos de vidro são aplicados nos planos verticais e inclinados a 45° e agem como uma pele que reveste o edifício, individualizando-a da estrutura. Constatamos, também, o protagonismo que é atribuído a certos elementos que deixam de estar escondidos, como os núcleos verticais de acessos em betão, que são destacados das torres de vidro.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.



121. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0750

BARTOLOMEU COSTA CABRAL • MANUEL TAINHA

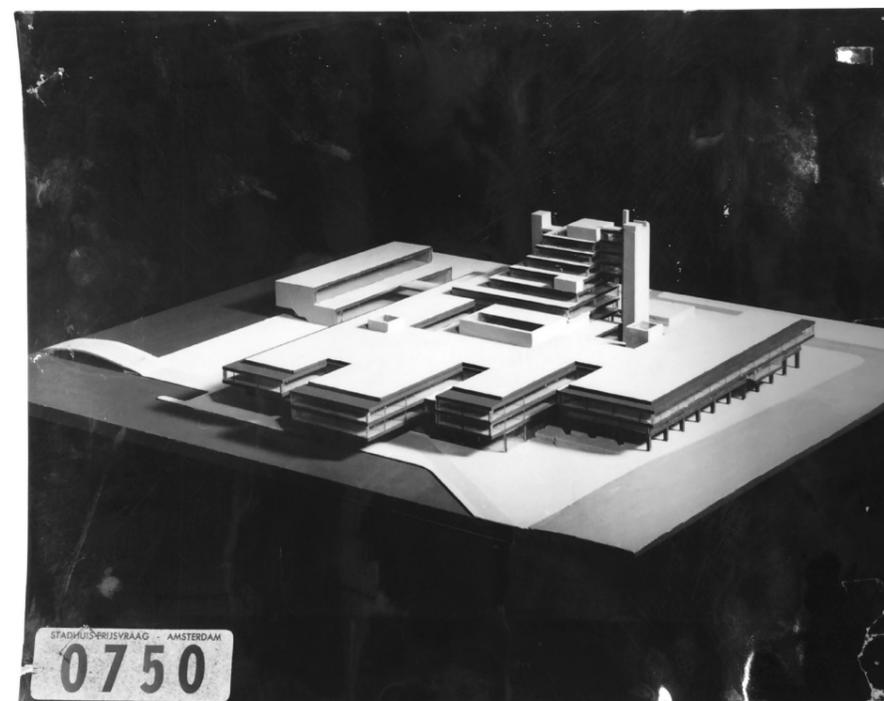
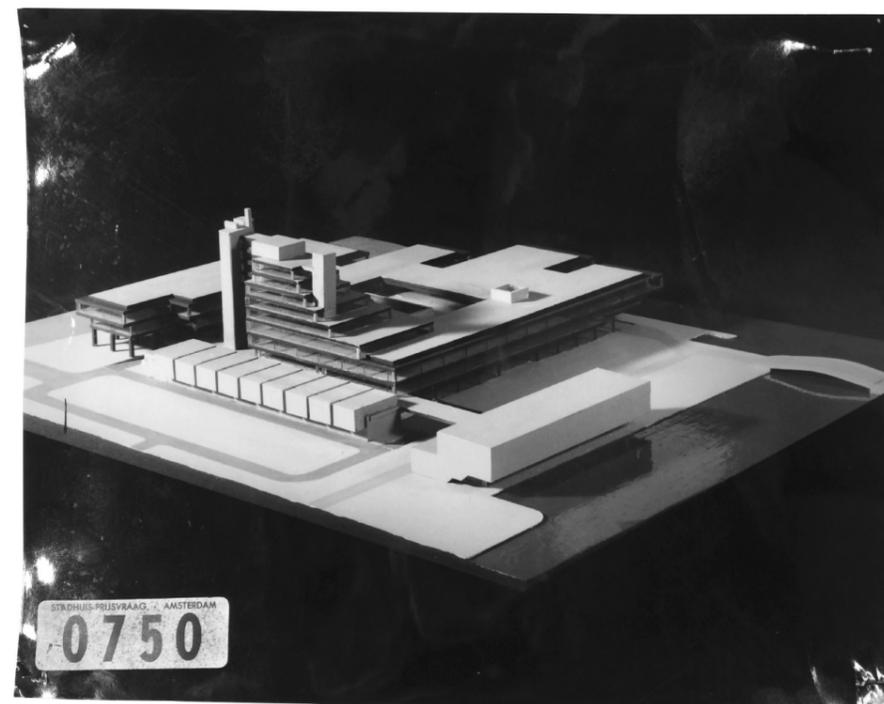
Em Amsterdão, a abordagem de Costa Cabral e Tainha parte de uma interpretação das pré-existências da cidade, o que consideram ser o “o problema da integração urbana”⁴⁷, no qual a proposta procura enquadramento seguindo uma lógica de continuidade. Assim, destacam como principais argumentos a malha urbana compacta, o respeito pelas alturas médias dos edifícios envolventes e a relação intrínseca do local com os canais do *Amstel* como premissas centrais da sua análise.

Desta maneira, propõem que o edifício se implante sobre a totalidade do terreno, seguindo a lógica densa da malha urbana da cidade. Por outro lado, procuram “uma relação estreita entre certas partes do edifício e as margens”⁴⁸, apresentando uma variação do seu perímetro, que promove uma relação dinâmica dos volumes com o espaço público ao nível térreo.

A partir destes argumentos de relação com a cidade, o edifício é proposto segundo um conceito volumétrico que se divide em duas partes: um volume horizontal e baixo, que se

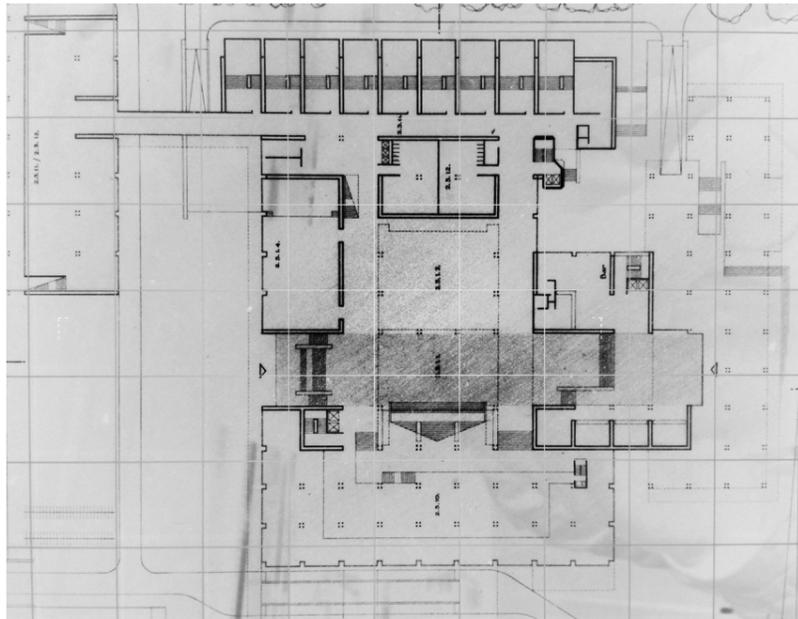
⁴⁷ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha», 1967.

⁴⁸ Ibid.

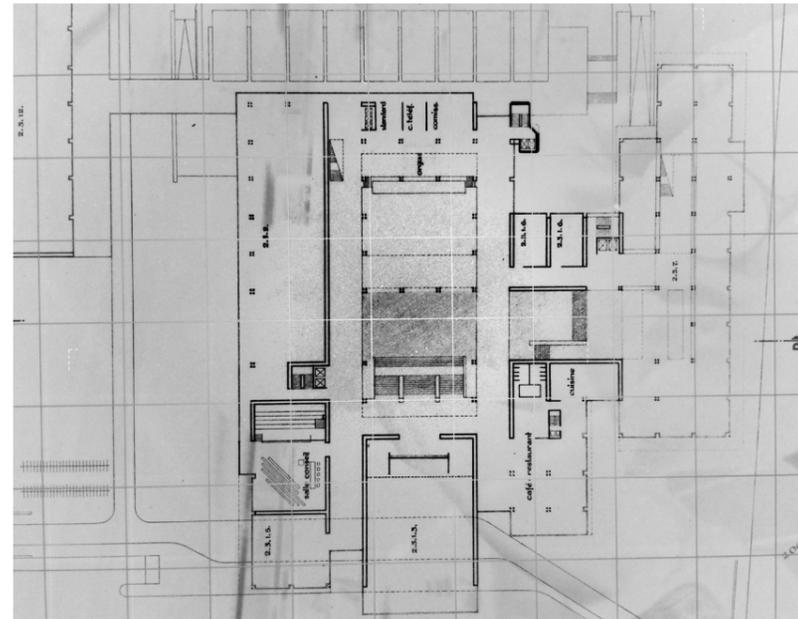


122 e 123. Fotografias da maquete

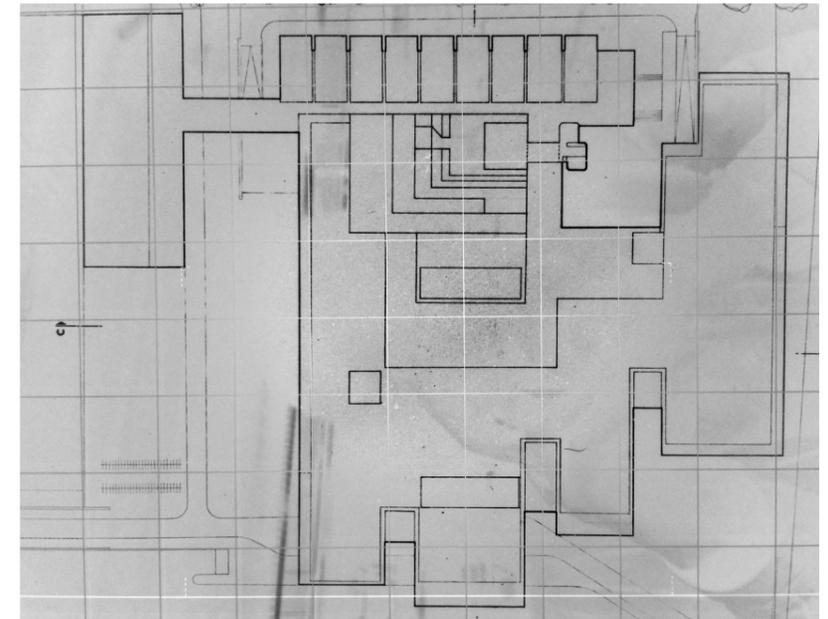
PLANTAS



124. Planta Piso Térreo

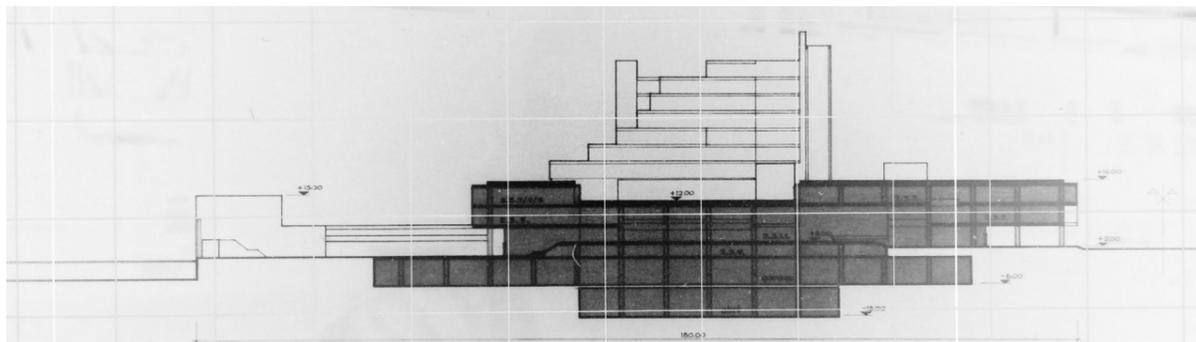


125. Planta Primeiro Piso

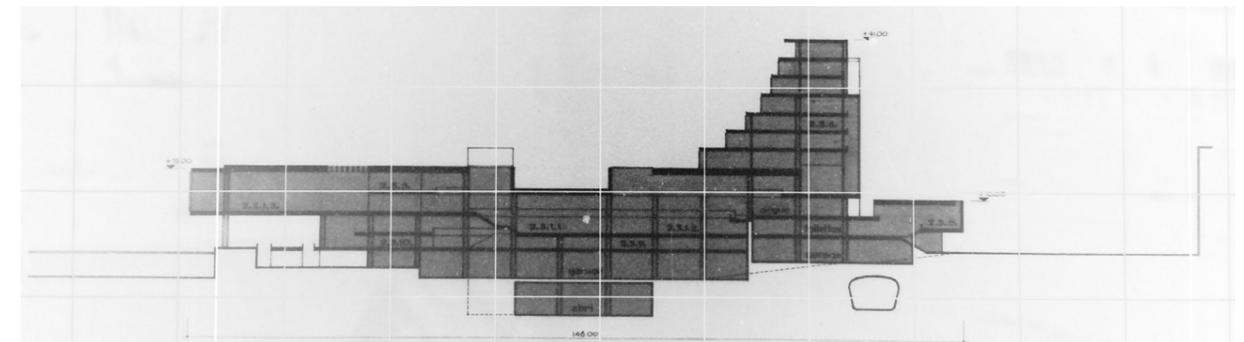


126. Planta Cobertura

CORTES

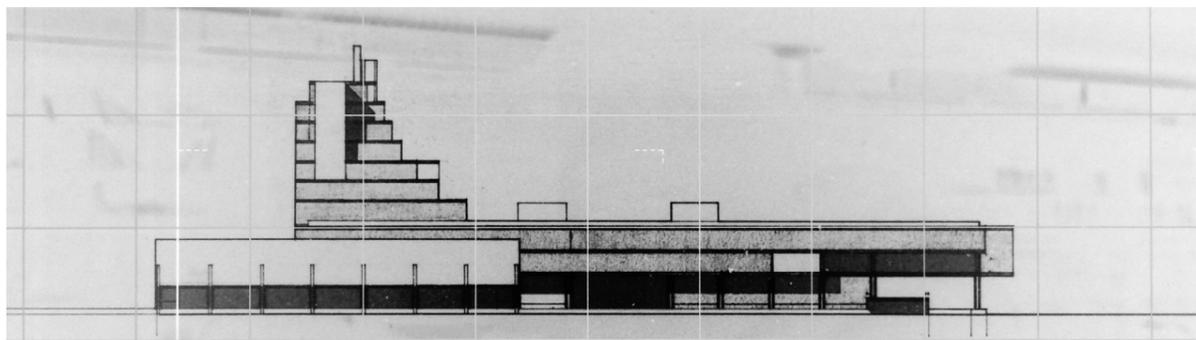


127. Corte A

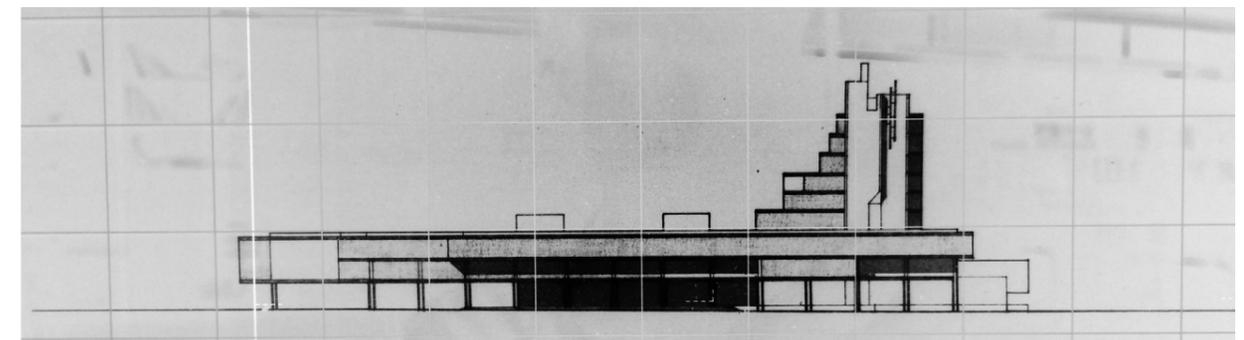


128. Corte B

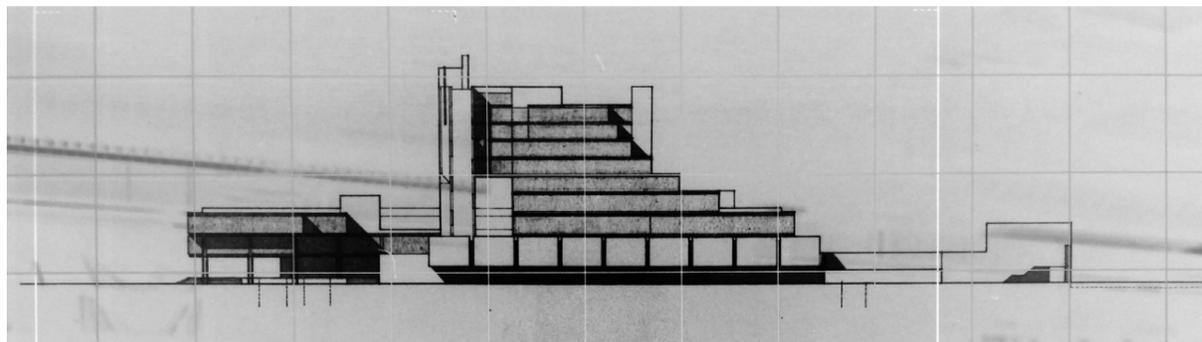
ALÇADOS



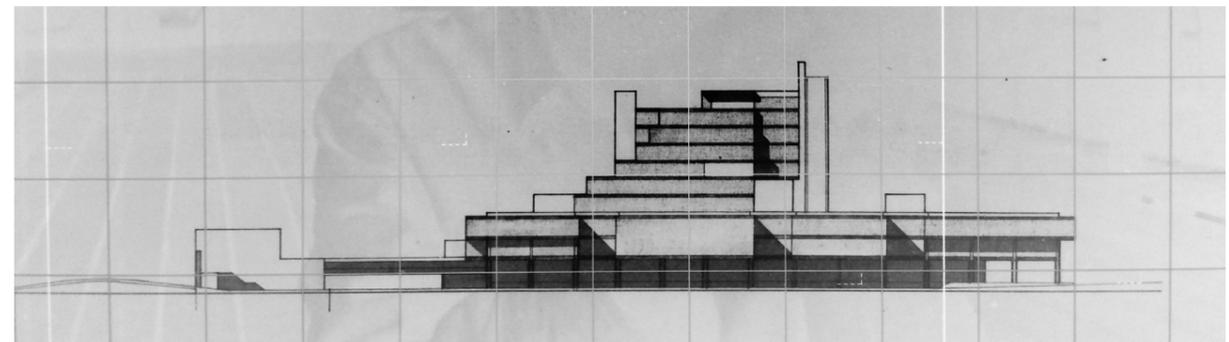
129. Alçado SE



130. Alçado SE



131. Alçado NO



132. Alçado NE

relaciona com a escala humana e, sobre este, um mais alto, afirmado, que se pretende destacar na paisagem. Questionado acerca da proposta pressupor duas relações distintas, Costa Cabral responde:

“É, é exatamente isso. Para tornar visível a presença do edifício. Se fosse tudo baixinho, não se dava por ele. Como a Câmara é um edifício que deve ser uma referência, nós encavalitámos ali (na torre) as coisas para a localizar no próprio edifício os serviços internos da Câmara.”⁴⁹

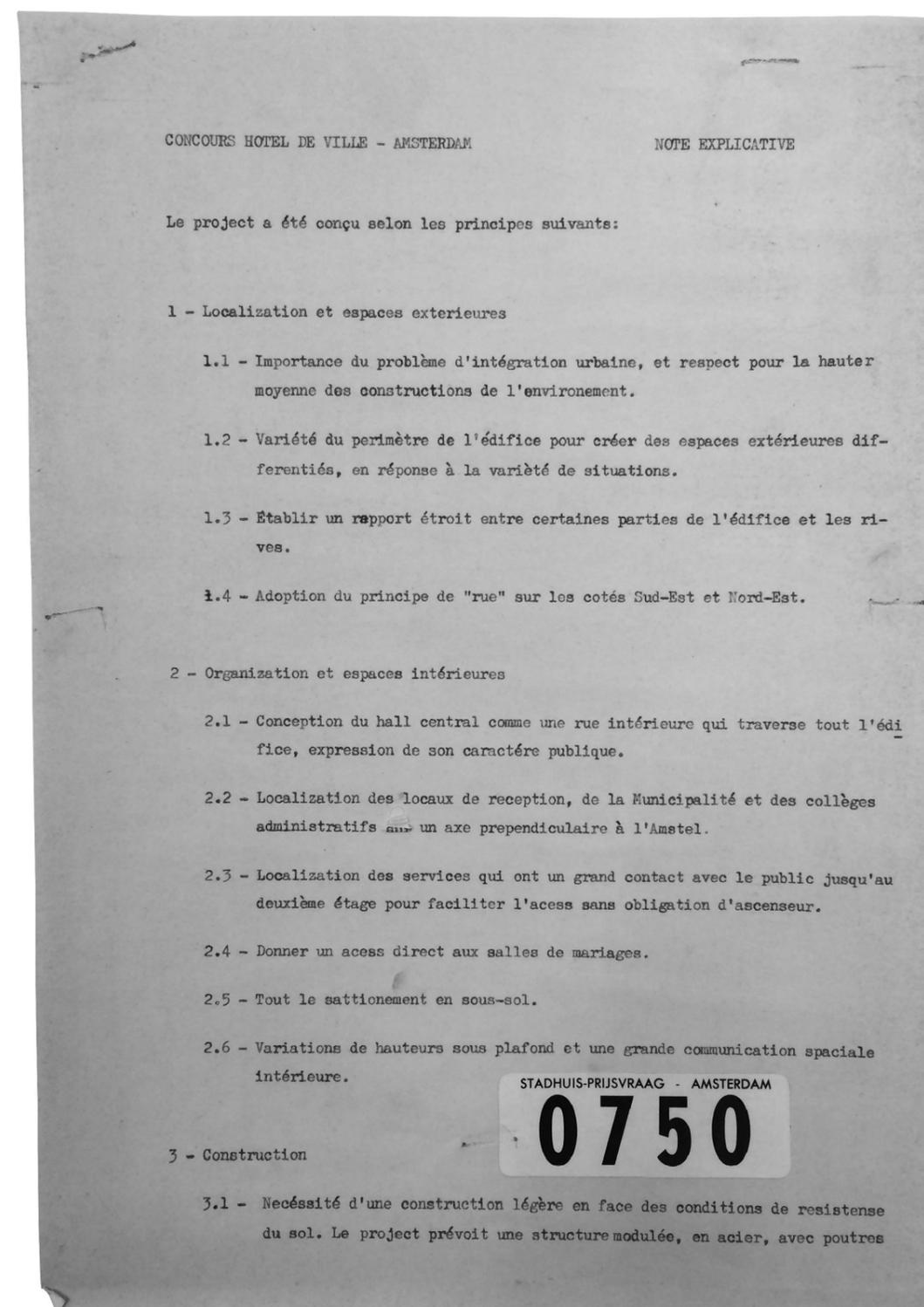
Como vemos, procura, por um lado, a integração no espaço urbano e na sua escala e, por outro, constituir um ponto de referência na cidade, marcando a sua presença e ressaltando a função e centralidade do programa da Câmara Municipal.

A organização espacial segue o conceito, distinguindo o programa: atribui ao bloco horizontal o programa de carácter público e ao volume alto o programa mais restrito. O primeiro sublinha a sua ligação à cidade enfatizando as circulações pedonais. Propõe a criação de uma “rua interior” de poente a nascente, que transporta o espaço público para o interior do edifício. O piso térreo é marcado por este eixo, que dispõe os serviços de registo civil e uma grande sala de recepção voltados para os canais, a sul; o programa comercial a nascente e as salas dos casamentos a norte, individualizadas do resto do piso e distintas volumetricamente do conjunto. Destas, surge um corredor que dá acesso a um volume separado do edifício, onde se encontram os serviços dos funcionários.

Ao centro, eleva-se um grande átrio em galeria, que une os pisos deste volume, dando acesso aos níveis superiores. A disposição do programa segue um sentido longitudinal, onde dois corredores formam espaços “no meio e dos lados”⁵⁰. Para o limite do edifício situa-se, então, o restaurante, voltado para o rio e a *Blauwbrug*, uma grande sala de recepção, a sul, e, a nascente, as salas do *town council*. Os pés direitos variam consoante a função e importância dos espaços que, no segundo piso, encerram o programa público.

⁴⁹ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral.

⁵⁰ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha».



133. Memória Descritiva

et piliers dédoublés, utiles aussi pour la mise en place des réseaux d'alimentation et des canalisations d'écoulement.

3.2 - La toiture et les chassis des surfaces vitrées en cuivre et bronze.

4 - La partie surelevée avec la tour de communications verticales, sur laquelle sera fixé le carrillon, est un point de repère de l'ensemble et raccorde aux tours de l'Eglise Aaron; aussi elle ne gêne pas le point de vue de la photo E.

STADHUIS-PRIJSVRAAG - AMSTERDAM

0750

A torre alberga todo o programa de gabinetes e salas dos *aldermen* e do *burgomaster*. Sobre o embasamento, assume uma volumetria irregular que se modela à medida da altura. No entanto, o núcleo de acessos é separado e autónomo. No seu topo, propõe-se a colocação do sino como elemento simbólico do edifício integrado no conjunto - “um ponto de referência da paisagem, conectando-se à torre da Igreja”⁵¹.

Devido às “condições de resistência do solo”⁵², os arquitetos propõem um sistema construtivo leve e modular, em aço, com pilares e vigas duplicados, entrelaçando-se com as condutas técnicas e *courettes*. A materialidade remete para um sentido inacabado ao assumir um carácter *as found*, contradizendo-se no acabamento da cobertura em cobre e caixilhos em bronze.

A proposta de Costa Cabral e Tainha representa um meio termo entre um sentido de continuidade com a cidade e uma afirmação na paisagem. Alia os factores funcionais a um exercício plástico, que podemos remeter para uma “arquitetura-objeto”, que segundo Costa Cabral “era a abordagem fundamental do arquiteto Tainha”⁵³. É talvez, neste ponto, que podemos supor o papel de cada um dos arquitetos em diferentes dimensões da proposta:

*“Ele [Manuel Tainha] tinha muito essa preocupação plástica do objeto. Eu não. Eu sempre achei que dominava mal os aspetos plásticos e portanto eu refugiava-me nos aspetos funcionais, com F grande (...) Ele era mais velho e mais afirmativo do que eu, pelo que dominava formalmente as propostas. A força que ele tinha aparecia muito mais que a minha.”*⁵⁴

Apesar de considerar a proposta “uma fusão dos dois”⁵⁵, podemos sugerir um papel mais afirmativo de Tainha, quer na implantação do edifício, bem como na intenção de o tornar um ponto de referência. Por outro lado, a Costa Cabral, a incidência sobre os aspectos funcionais revistos na intenção de construção leve, particularmente diferenciadora desta proposta.

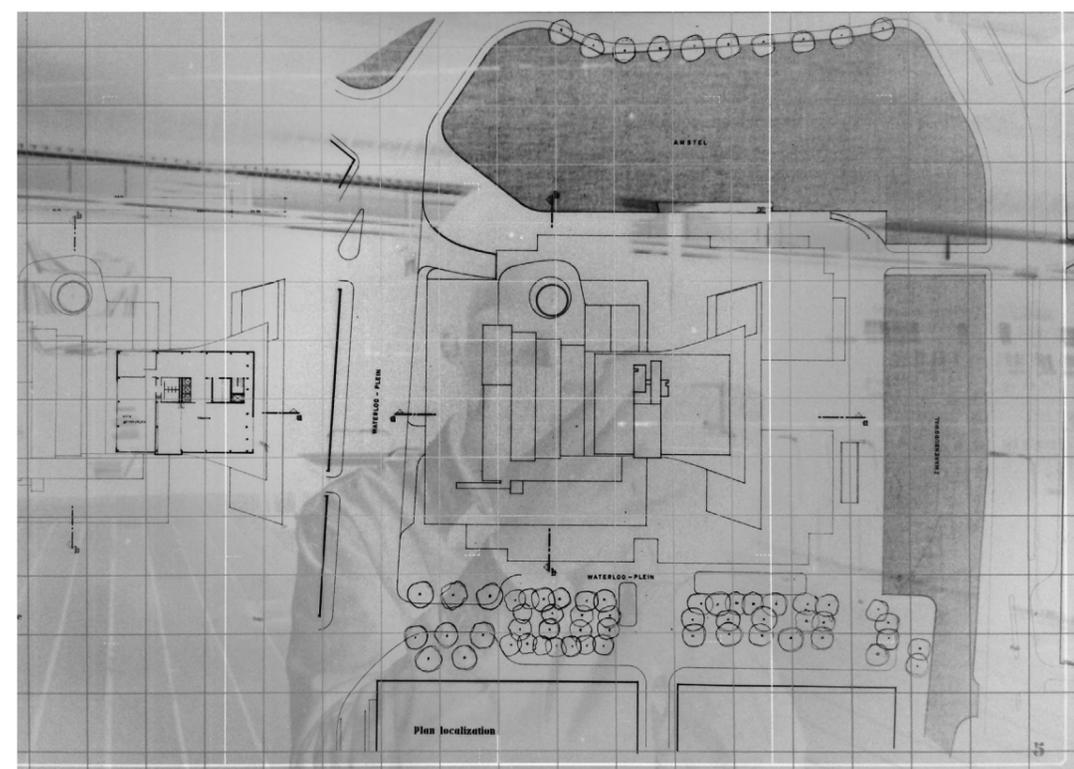
⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.



134. Planta de implantação

0 20 50 100m

STADHUIS-PRISVRAAG - AMSTERDAM
0827

VICTOR CONSIGLIERI

A abordagem de Victor Consiglieri ao concurso parte da intenção de criar um “referencial”⁵⁶ na cidade de Amesterdão, à semelhança de Conceição Silva. Desta maneira, remete o conceito do edifício para uma lógica objetual, de procura da forma, concentrando-se nas suas questões volumétricas. Segundo o próprio, “no contexto da forma, o que eu fiz foi procurar uma imagem.”⁵⁷ A estratégia é, portanto, a de afirmar o edifício através de uma *imagem* distinta da malha urbana, a partir dos seus motivos volumétricos e da materiais.

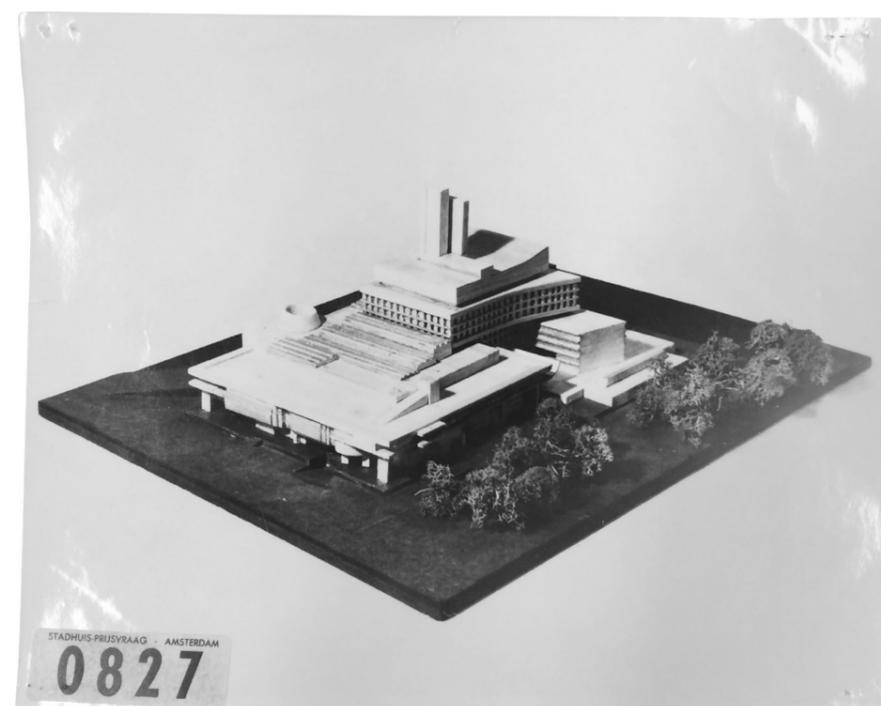
A volumetria nasce da junção de vários blocos de dimensões diferentes, que sugerem uma curva ascendente, cujo objectivo passa por “contrariar a praça” e “reforçar as vistas dominantes”⁵⁸ no encontro dos canais. No seu conjunto, apontam para uma coerência volumétrica “que remete para uma forma de pirâmide”⁵⁹. Este gesto ascensional ergue-se 65 metros acima do nível térreo e, no topo, culmina na colocação do sino, adoptando-o como elemento simbólico da afirmação do edifício.

⁵⁶ Entrevista a Victor Consiglieri, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.

⁵⁷ Ibid.

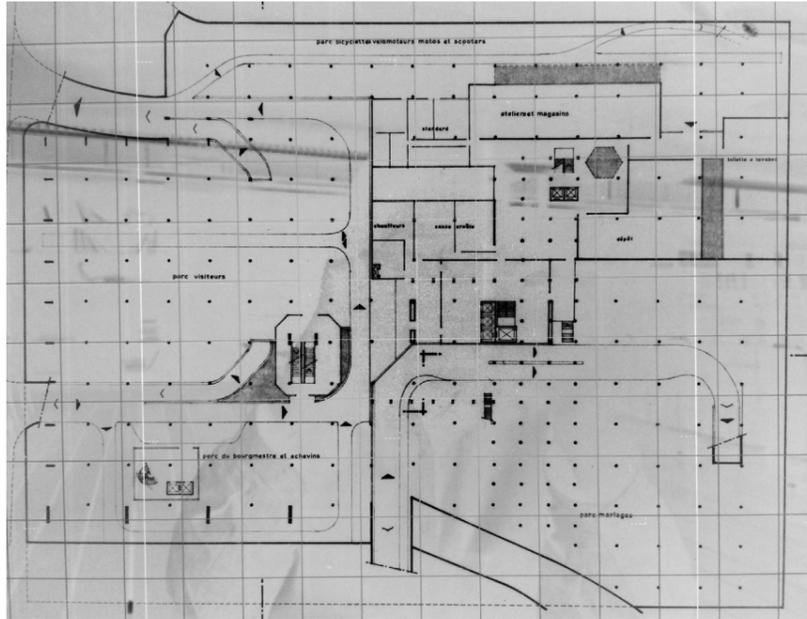
⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

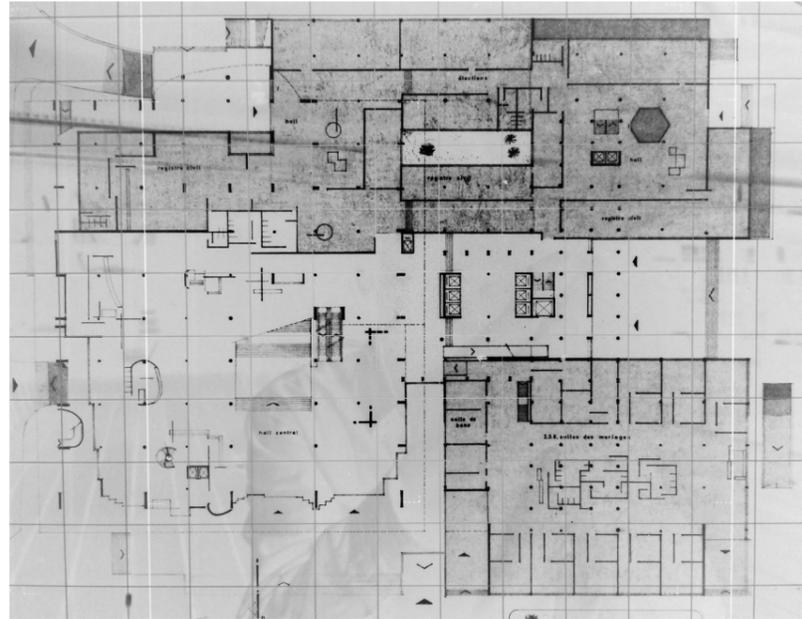


135 e 136. Fotografias da maquete

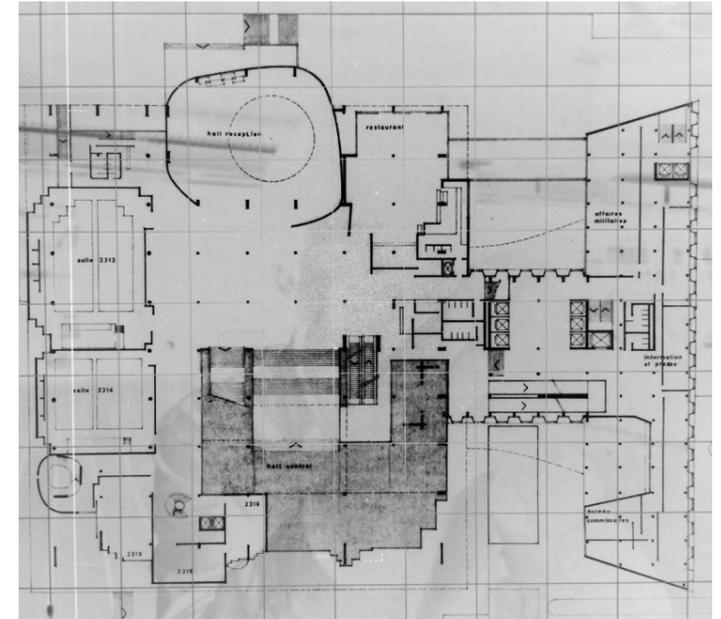
PLANTAS



137. Planta Cave

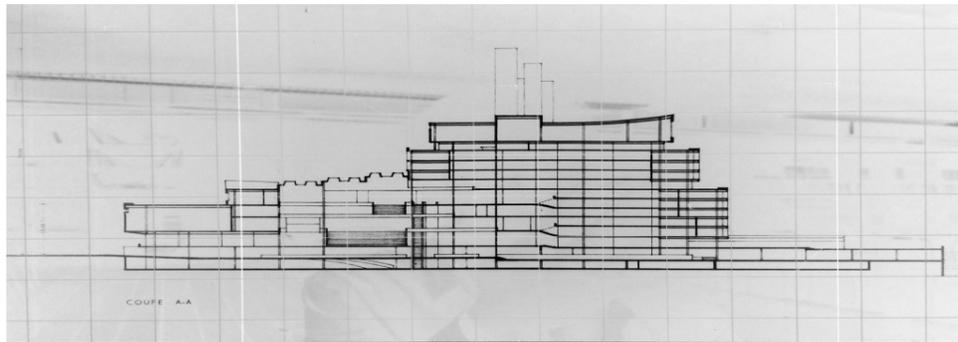


138. Planta Piso Térreo

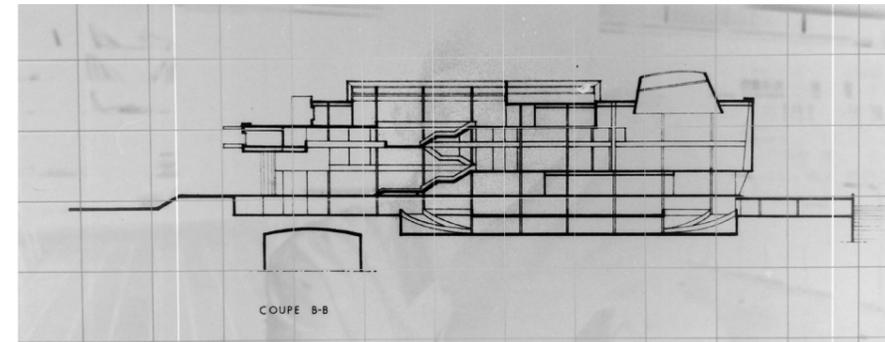


139. Planta Primeiro Piso

CORTES

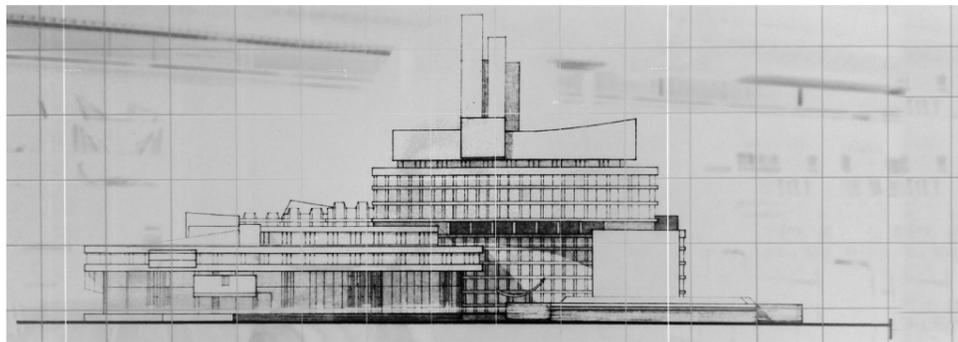


144. Corte A-A

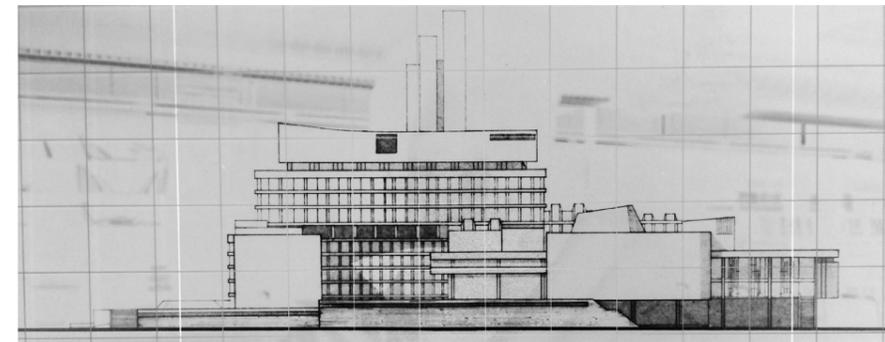


145. Corte B-B

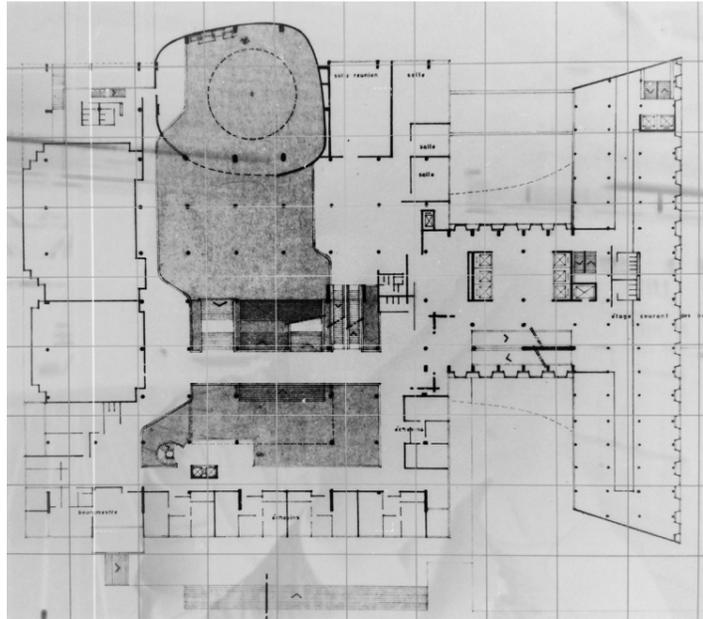
ALÇADOS



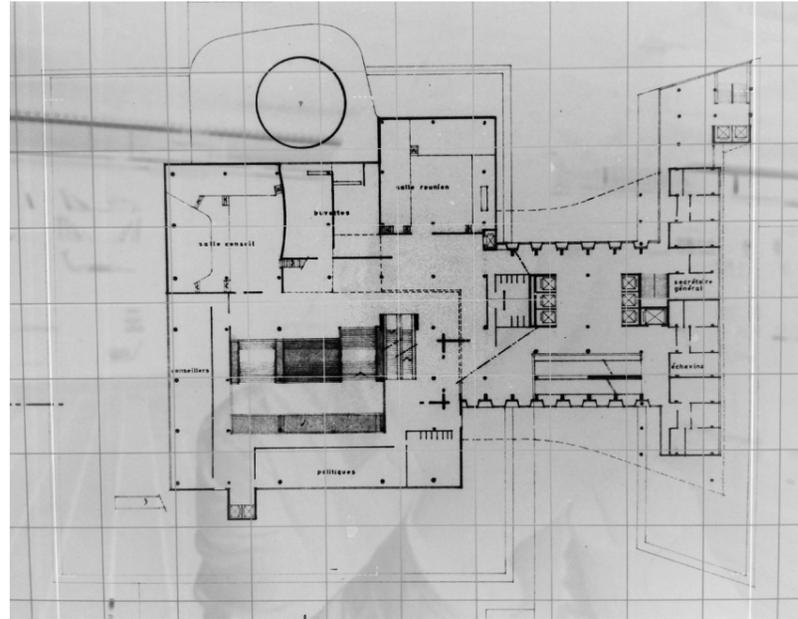
146. Alçado Este



147. Alçado Oeste



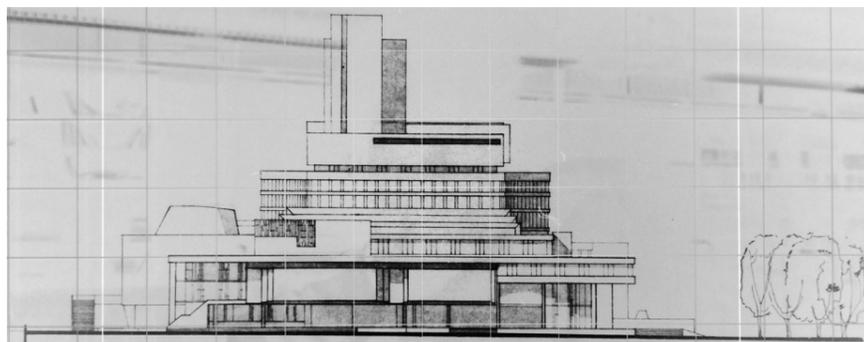
140. Planta Segundo Piso



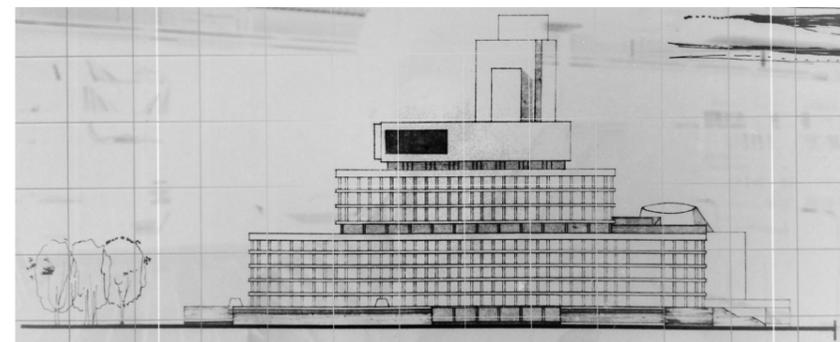
141. Planta Terceiro Piso



142 e 143. Planta Sétimo a Nono Piso | Planta Décimo Piso



148. Alçado Sul



149. Alçado Norte

Dos vários blocos atrás referidos, assumem-se dois conjuntos fundamentais na volumetria global: um corpo mais baixo, regular e compacto “à escala da sua envolvente”⁶⁰ e, outro, por cima, mais alto e irregular, cujas fachadas inclinadas reforçam o conceito formal. A intenção da *imagem* reforça-se numa escala mais particular: no corpo baixo, “vistas humanas na envolvente da praça”, no corpo alto, “algo que tivesse vistas dominantes pelo canal”⁶¹.

É numa visão mais particular e menos conceptual que encontramos as relações com a cidade, da qual o arquiteto retoma o “traçado pré-existente das ruas, a circulação e os diversos meios de transporte da cidade”⁶². Implanta-se sobre todo o perímetro do terreno e atribui ao volume baixo e horizontal o programa público do edifício. O piso térreo interpreta os fluxos da cidade, assumindo uma lógica de circulação marcada por um amplo espaço, o hall central, que se volta para a via de maior circulação viária e pedonal, para a Igreja e para a *Waterlooplein* a norte. Daqui parte um corredor que liga à entrada poente, permite o acesso aos acessos verticais principais e divide o programa em duas partes. A norte, o espaço dedicado aos casamentos. A sul, voltado para o rio, o registo civil. Ambos possuem entradas próprias e a sua cobertura é totalmente percorrível.

O hall central representa uma peça fundamental no entendimento da proposta. Liga o programa, desde o parque de estacionamento em cave e o metro, até aos pisos superiores de carácter público. As escadas e escadas rolantes, que unem os diferentes serviços, entrelaçam-se “segundo um sentido vertical”, sendo “vistas de todos os ângulos e galerias”⁶³. Ao mesmo tempo, constitui-se como o elemento que “domina espacial e esculturalmente o espaço”⁶⁴. Do piso térreo acede-se ao primeiro, que contém as diferentes salas de recepção e um grande auditório, cuja forma escultórica se destaca. Ao lado, o restaurante dispõe-se perante o rio e antecede o espaço de serviços, a poente. Ao redor da galeria, pelo segundo nível distribuem-se os gabinetes e dependências do *burgomaster*. No terceiro, situam-se as salas de assembleia e reunião respeitantes ao *town council*, sendo que estes pisos do volume horizontal possuem pés-direitos duplos. Em contraponto, os do volume vertical respondem a uma lógica mais regular sob medidas usuais, da qual se constata uma organização espacial a partir de gabinetes e grandes espaços amplos e flexíveis para uso dos diversos serviços municipais, diferindo de

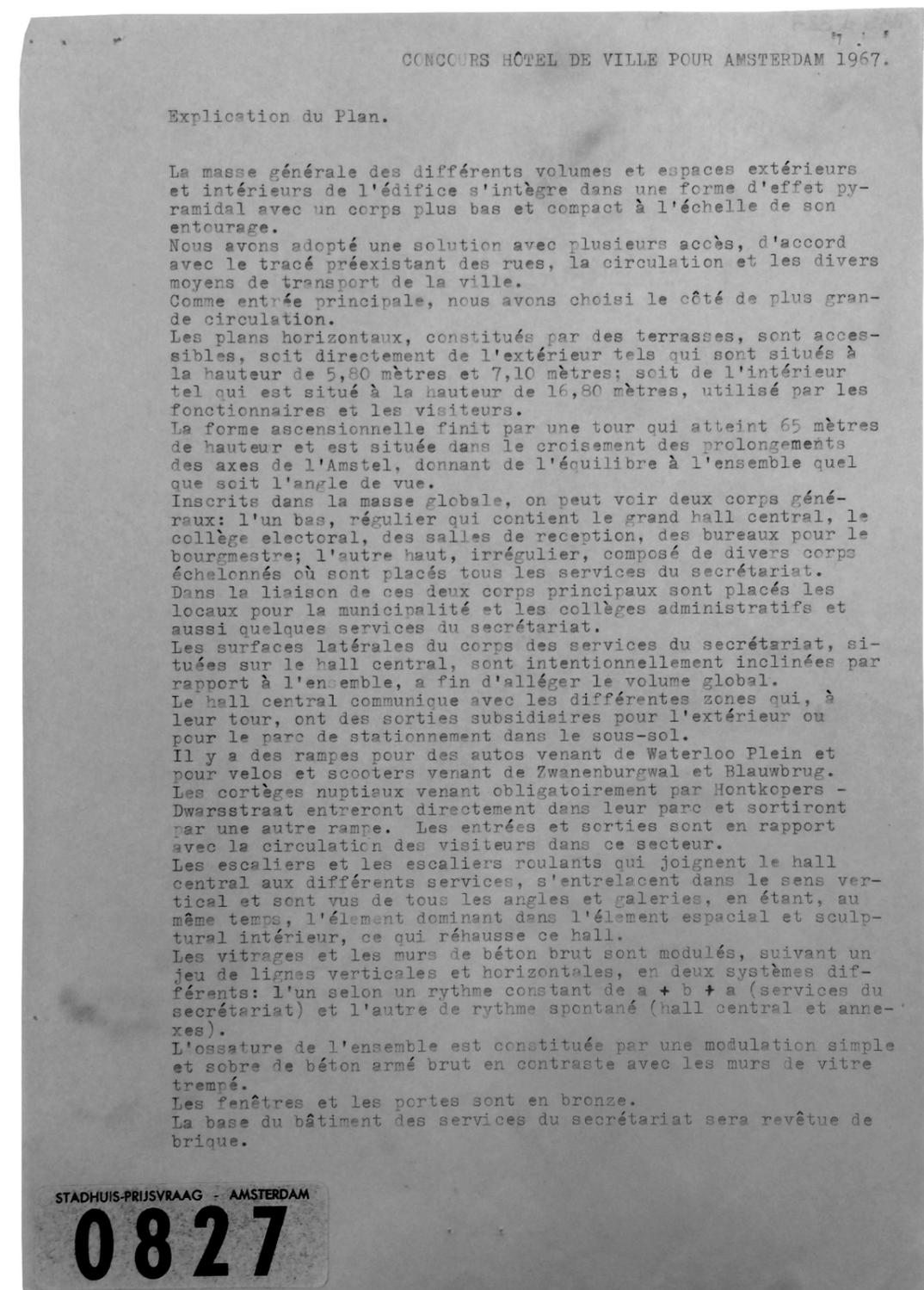
⁶⁰ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Victor Consiglieri», 1967.

⁶¹ Entrevista a Victor Consiglieri.

⁶² «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Victor Consiglieri».

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.



150. Memória Descritiva

forma, entre o segundo e o sexto piso e, entre o sétimo e o nono. Acima, no topo do edifício, localizam-se as salas de teatro e ginástica.

A composição destes volumes, respeitantes aos serviços de secretariado, caracteriza-se por um ritmo de fachada marcado a partir de elementos horizontais e verticais, segundo uma métrica rigorosa. Esta fachada, proposta em elementos modulares pré-fabricados, encontra a sua imagem no betão armado, que reveste todo o edifício e contrasta com os panos de vidro. A base do edifício é em tijolo, remetendo para a arquitetura tradicional da cidade. Propõe-se, ainda, o uso do bronze para as portas e caixilhos. A dinâmica que os planos diferentes de betão imprimem, bem como o auditório – com a sua forma escultórica – ou a métrica rígida das fachadas, remetem para a influência de Corbusier “em Chandigarh ou La Tourette”⁶⁵, cuja influência em Consiglieri se afirma essencial no seu percurso e obra.

A Consiglieri interessa a “arquitetura como objeto”⁶⁶, revendo na proposta o que considera ser um “exercício plástico”⁶⁷ de criação de um ponto de referência na cidade. Desta maneira, o edifício coloca-se perante a silhueta de Amesterdão numa lógica de afirmação, assumindo a volumetria ascendente como principal argumento.

Apesar de partir de um conceito que se resume quase exclusivamente à forma, estuda os traçados pré-existentes e os fluxos urbanos para conceber a organização espacial do edifício, demonstrando um cuidado com a envolvente urbana. O volume horizontal, que contacta com o solo, prolonga a rua para o interior, sugerindo um carácter público na ligação do edifício aos percursos da cidade. Ao invés de colocar os gabinetes do *burgomaster* no topo do edifício, *a vigiar a cidade*, desfaz um pressuposto sentido de controlo do poder, ao colocá-lo no bloco público. Pode-se, então, de diversas maneiras, constatar um certo sentido de cidade e democracia na inequívoca afirmação do edifício na paisagem da Amesterdão, que através da materialidade podemos remeter para a procura de uma *imagem*.

⁶⁵ Entrevista a Victor Consiglieri.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.



151. Afixação das propostas, 1967

*Que donneriez vous ma belle
Pour revoir votre man?
Je donnerai Versailles,
Paris et Saint Denis
Les tours de Notre Dame
Et le clocher de mon pays.
Aupres de ma blonde
Qu'il fait bon, fait bon, fait bon.
- From an old French song, "Aupres de ma blonde"*

Poema introdutório aos "Nine Points on monumentality"
Sert, Léger e Giedion

UMA NOVA MONUMENTALIDADE

Aos arquitetos da *jovem geração* que participa no Concurso, o centro de Amesterdão - que, como vimos, sofre profundas transformações de grande escala - suscita uma série de questões que se prendem com o carácter monumental que um edifício representativo, não só da democracia, mas também da população - a Câmara Municipal - deve assumir. Deve o edifício continuar as transformações de grande escala que descaracterizam o centro histórico da cidade de Amesterdão? Ou deve reinterpretar este processo de modernização através de novos conceitos de envolvimento dos cidadãos, numa escala contínua e ideológica com a cidade?

*“Before closing this discussion, however, it seems necessary to stress again how dangerous it is that the whole attention of our present era should be directed towards the non-repeated types of buildings, which usually tend to become monuments.”*¹

Já em 1943, Sert, Léger e Giedion debatiam sobre um novo conceito de monumentalidade, associado aos edifícios representativos da cidade. Os monumentos, como afirmam, “são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem”², mas tinham-se convertido em “*empty shells*”, ao longo das primeiras décadas do século, que não representavam “o espírito colectivo dos tempos modernos.”³ A monumentalidade, enquanto gesto hermético e argumentado em “retóricas vazias”⁴, devia-se propor segundo novos termos:

*“Today, modern architects know that buldings cannot be conceived as isolated units (...) People want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied (...) The fulfillment of this demand can be accomplished with new means of expression at hand, though is not easy task.”*⁵

¹ Constantinos A Doxiadis, *Architecture In Transition* (Oxford University Press, 1963), 192.

² J. L. Sert, F. Léger, e S. Giedion, «Nine Points on Monumentality», em *Architecture Culture 1943-1968* (Nova Iorque: Columbia Books of Architecture, 1993), 29. Trad. “Monuments are the expression of man’s highest cultural needs.”

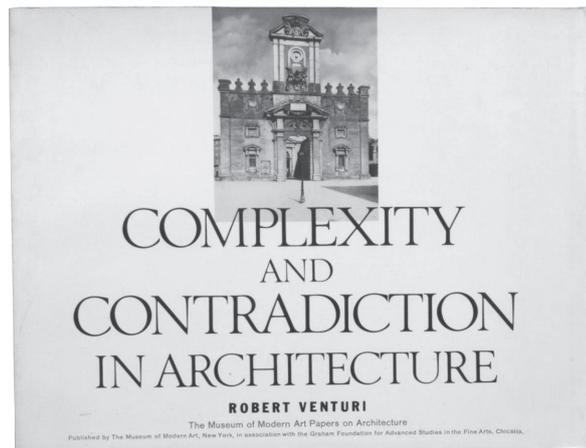
³ Ibid. Trad. “the collective feeling of modern times”

⁴ Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture, 1993), 28.

⁵ Sert, Léger, e Giedion, «Nine Points on Monumentality», 29.



152. A Arquitetura da Cidade, Aldo Rossi, 1967 - versão original



153. Complexidade e Contradição em Arquitectura, Robert Venturi, 1967 - versão original

A discussão perdurou ao longo do pós-guerra. Se num primeiro ponto, “os modernistas estavam debruçados sobre a habitação em grande escala e as áreas residenciais”⁶, desde os anos 50 que “o discurso urbano concentrou-se, outra vez, na tarefa clássica da profissão: os edifícios públicos.”⁷ Esta viragem dá-se definitivamente no CIAM de 1951, em Hoddesdon⁸, subordinado ao tema *heart of the city*, no qual Giedion afirmou que “não havia desculpa para a construção de grandes volumes monumentais”⁹. O impulso por detrás desta “nova monumentalidade”¹⁰ não desapareceu. Antes, transformou-se, ao longo dos anos 50: “as estruturas mitopoéticas de Louis Kahn e as novas capitais na Índia e no Brasil”, ecoando, ainda, “ao longo dos anos 60 e 70, no historicismo da *Tendenza Italiana* e nas eloquentes fachadas do pós-modernismo”¹¹.

Os temas da monumentalidade, do sentido de comunidade e de como estes são representados em grandes edifícios, “tornaram-se aspectos-chave do discurso pós-CIAM.”¹² A discussão, em plena revisão, tem particular destaque precisamente no ano anterior à realização do concurso de Amesterdão, com a publicação de *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi e de *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, de Robert Venturi.

O conceito de *monumentalidade* desempenha um papel central na teoria de Rossi. No livro de 1966, remete-o para os *factos urbanos* enquanto elementos individuais e de exceção na história das cidades: são instrumentos reconhecíveis do crescimento e “construção da cidade no tempo”¹³, cujo exemplo do *Palazzo della Ragione*, em Pádua, é esclarecedor ao nível do que a permanência da sua forma (e não da sua função) significa, quer para a sua individualidade, enquanto edifício, bem como para a cidade. É no decorrer da análise histórica dos *factos urbanos*, como uma reconciliação com o passado, que Rossi distingue “elementos primários” e “área-residência”¹⁴ na estrutura da cidade. Aos primeiros, reconhece “um carácter decisivo na formação e na constituição da cidade (...) a partir do seu carácter permanente”¹⁵. Ao contrário

⁶ François Claessens, «Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces», *OASE*, Novembro de 2006, 100. Trad. “modernists were mainly concerned with mass housing and residential areas viewed as the architectural substance of the city.”

⁷ Ibid.

⁸ Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, 28.

⁹ Ibid.

¹⁰ Eric Paul Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (MIT Press, 2002), 201–14.

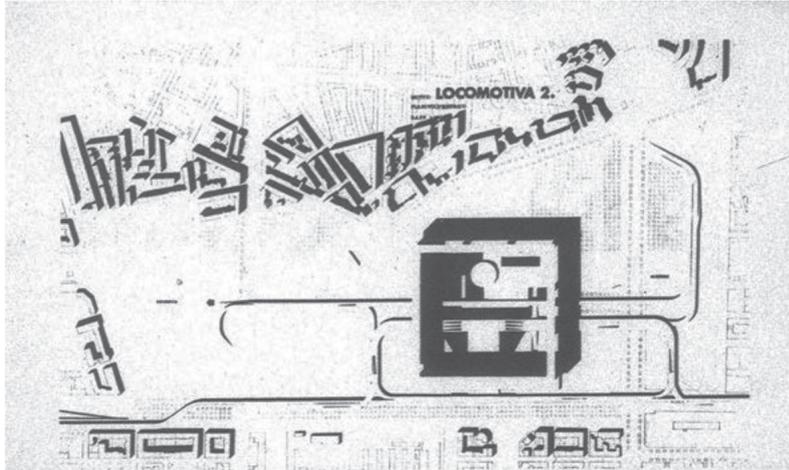
¹¹ Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, 28.

¹² Claessens, «Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces», 100. Trad

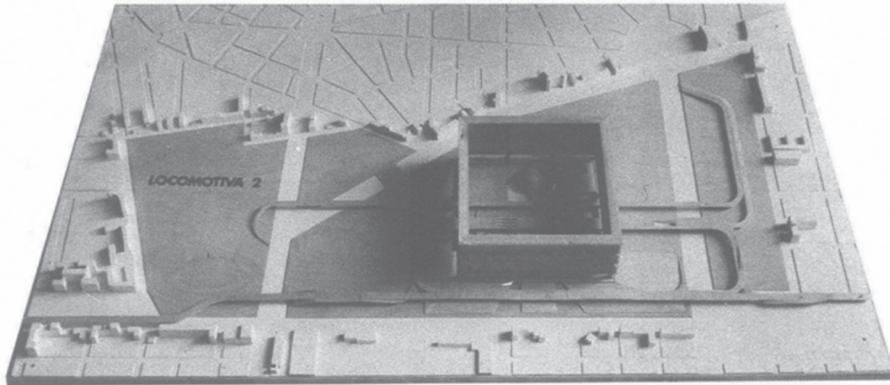
¹³ Aldo Rossi, *A Arquitetura da Cidade*, [2ª] ed, Cosmos Arquitectura (Lisboa: Ed. Cosmos, 2001), 31.

¹⁴ Ibid., 80.

¹⁵ Ibid.



154. Concurso para o Centro Direccional de Turim (1962), Aldo Rossi
Planta



155. Concurso para o Centro Direccional de Turim (1962), Aldo Rossi
Maquete

da residência, detêm um sentido excepcional e individual perante o espaço urbano, o que os sugere como “catalisadores”¹⁶ de novos assentamentos e dinâmicas na cidade:

*“Estes elementos têm, por conseguinte, um papel efectivamente primário na dinâmica da cidade e, pela ordem por que estão dispostos, o facto urbano apresenta uma sua qualidade específica, que é dada, principalmente pela sua insistência num lugar, pelo desenrolar de uma acção precisa, pela sua individualidade. A arquitectura é o momento último deste processo e é também isto que é relevável da sua estrutura complexa”*¹⁷

Evocando a *memória*, como um instrumento intuitivo, Rossi associa-lhe a ideia de monumento. Os monumentos são datas para a cidade e é através dele que o homem toma consciência da passagem do tempo e, conseqüentemente, interpreta a história. O que Rossi constata, vem no sentido da cidade histórica europeia, mas é particularmente evidente em contexto de periferia, na proposta que elabora no âmbito do Concurso para o Centro Direcional de Turim (1962). O grande complexo que propõe, aliena as funções de uma pequena cidade, num grande gesto arquitectónico, “sem relação com a morfologia da cidade adjacente, em termos de escala e forma”¹⁸. Áreas como esta, “requerem uma forma estruturalmente encerrada, clara e bem demarcada, prevenindo que a envolvente absorva o objecto arquitectónico.”¹⁹

Com a formalização deste gesto, “atribuiu a estes novos elementos primários, um poder semelhante aos *factos urbanos* no desenvolvimento da cidade histórica”²⁰. É na afirmação das questões da *forma*, que se refunda a noção de monumentalidade enquanto *facto urbano* catalisador de cidade. Rossi remete, assim, para um papel fundamental dos “elementos primários”, sugerindo-lhes um sentido de ponto de referência - em termos da *forma* - no desenvolvimento do espaço urbano e da comunidade, em continuidade temporal – estabelece, assim, uma ligação entre o passado, presente e futuro.

¹⁶ Ibid., 128.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Claessens, «Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces», 102. Trad. “It bore no relation whatsoever to the morphology of the adjoining city in terms of either scale or form.”

¹⁹ Ibid. Trad. “...required a clear, well-demarcated, closed structural form in order to prevent the architectural object from being swallowed up by its surroundings.”

²⁰ Ibid.

Mas se Rossi opta por esta via “historicista” e “heróica”²¹, plena de reverberações Iluministas, que se revê, posteriormente, no “racionalismo exaltado” da arquitetura visionária de Boullée, Venturi coloca-se ao lado do “homem comum”, o “anti-herói”²². A sua acepção de monumentalidade depende da *Complexidade e Contradição* na arquitetura, enquanto inclusão do “ambíguo”, do “imperfeito”, do “feio” e do “banal”²³ e, conseqüentemente, da negação da “carga moralista da arquitetura moderna ortodoxa”²⁴. Afirma-se mais favorável “à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia”, a favor da “riqueza de significado” e não da “clareza de significado”, “pela função implícita”²⁵ e, assim, se distancia de Rossi. Significa isto, que os elementos arquitectónicos surgem diversos e díspares, em colagem de significados, e não remetendo a um só, maior do que a própria formalização da arquitetura. A *imagem*, para além da *forma*, desempenha assim um papel fundamental na maneira como se dispõe perante a cidade.

Contudo, em pleno território holandês, o Estruturalismo, ao contrário de Rossi (e ainda mais de Venturi), rejeita a *imagem e forma* do monumento enquanto factor de desenvolvimento urbano. Falamos, assim, da negação do próprio carácter monumental, como uma nova concepção de *monumentalidade*.

*“Architects working from a structuralist perspective wanted to design buildings that were non-monumental, without style, without predefined form”*²⁶

Se nos concentrarmos neste grupo holandês, ligado à revista *Forum*, onde constam Aldo Van Eyck, Herman Hertzberger, entre outros²⁷, constatamos a posição que coloca nos factores de continuidade com a cidade, tanto em termos físicos, como ideológicos, a negação da forma enquanto objecto completo e fechado. Neste sentido, o movimento Estruturalista propõe as “estruturas abertas”, enquanto um organismo “aberto à interação com o exterior”, capaz de

²¹ Jorge Figueira, «A periferia perfeita : pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80» (Universidade de Coimbra, 2009).

²² Ibid., 123.

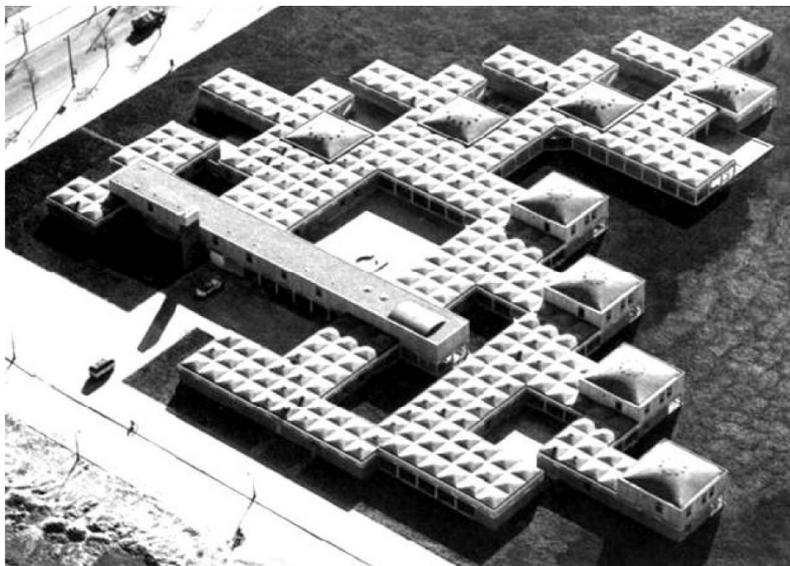
²³ Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitectura* (São Paulo: Martins Fontes, 1995).

²⁴ Ibid., 1.

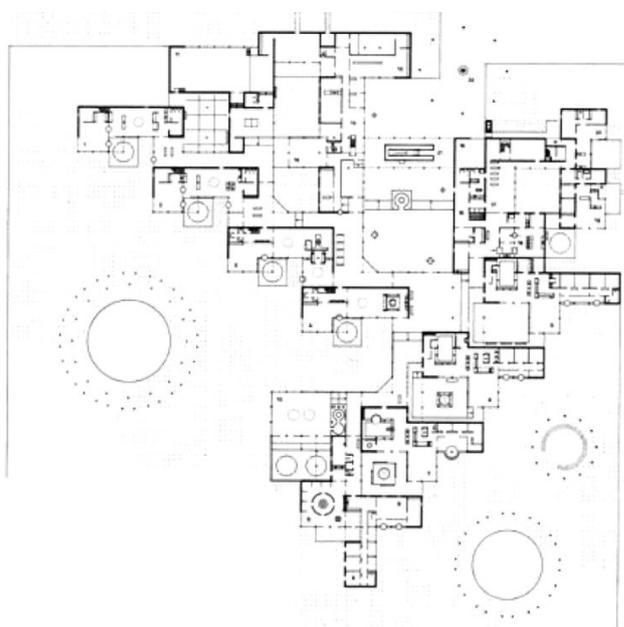
²⁵ Ibid., 2.

²⁶ Dirk van den Heuvel e Solomon Frausto, «Open Structures: An Introductory Dossier on Dutch Structuralism», *Volume #35: Everything Under Control*, Abril de 2013, 4.

²⁷ Ibid., 3.



156. Orfanato de Amesterdão (1955-1960) , Aldo Van Eyck



157. Orfanato de Amesterdão (1955-1960) , Aldo Van Eyck
Planta

“influenciar a envolvente e de ser influenciado por ela”²⁸. No fundo, uma estrutura capaz de se expandir e transformar ao longo do tempo.

Ao constatar que “as cidades crescem de dentro para fora” a partir de um núcleo que se vai expandindo a pouco e pouco, Hertzberger refere que os edifícios sofrem o processo inverso: “são concebidos de fora para dentro”²⁹. É esta a razão pela qual, a forma exterior absorve completamente a atenção do arquiteto e, desta maneira, legitima a sua propensão para ver os edifícios como entidades individuais e a tentação de “ter de se manifestar a si próprio num objecto.”³⁰ No final dos anos 50, é efetivamente reconhecida por este movimento a necessidade de deixar de conceber os edifícios como conceitos encerrados e recorrer a *estruturas abertas* que permitam a expansão e contração do espaço e uso.

É neste sentido que Hertzberger indica o Orfanato de Amesterdão (1955-60), de Van Eyck, como um dos primeiros casos em que se constata “uma espécie de grelha compositiva”, na qual a “unidade habitacional individual se repete como se tratasse de pequenas casas”³¹. O facto de se orientarem em sentidos diferentes, origina espaços dinâmicos entre si, enquanto a leitura do edifício como um todo, se mantém clara.

*“if you read each small house as a neighborhood or even as a district it becomes easy to imagine how such a process, at least theoretically, could lead to the design of a city. It is quite extraordinary that this building – like a city – is developed as much from the inside out as vice versa.”*³²

Podemos afirmar que este edifício inaugura o Estruturalismo Holandês. Neste sentido, a proposta para a Câmara Municipal de Deventer (1966), já referida, cumpre uma abordagem contextual, adoptando a estrutura medieval do centro desta cidade. As ruas estreitas e a malha urbana densa são as próprias premissas do edifício. O espaço público “penetra o interior da

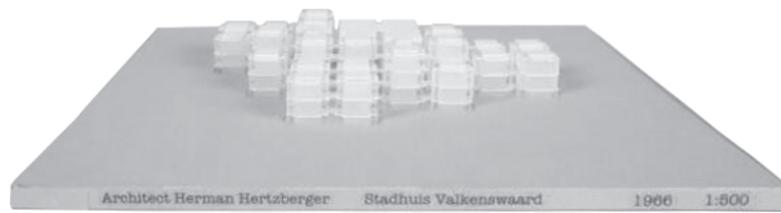
²⁸ Herman Hertzberger, «Open Versus Closed Structures», *Volume #35: Everything Under Control*, Abril de 2013, 17. Trad. “Open structures are – as opposed to closed structures – open to interaction with the outside world; they can influence their surroundings and also be influenced by their surroundings”

²⁹ Ibid. Trad. “In contrast to cities, buildings are conceived from the outside in”

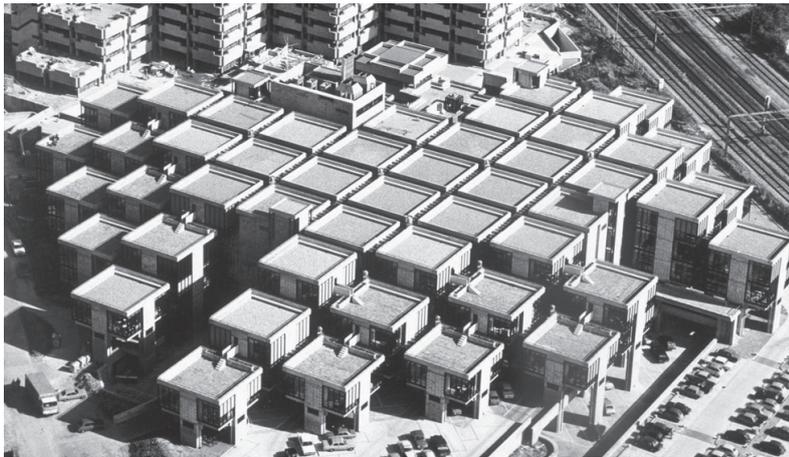
³⁰ Ibid. Trad. “The shape of the exterior therefore asks the architect’s first attention which then also forms a legitimization for his irresistible sculptural inclination, the need to manifest himself in an object”

³¹ Ibid., 18. Trad. “the urban character is particularly evident through not only the street and square like public space, but also by the way which individual building units are repeated like small houses.”

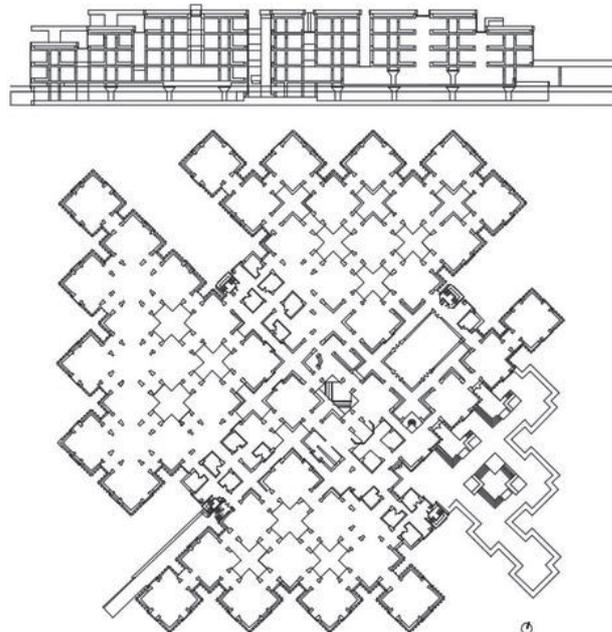
³² Ibid.



158. Concurso para a Câmara Municipal de Valkenswaard (1966)
Proposta de Herman Hertzberger - Maquete



159. Edifício Central Beheer (1968-1972), Apledoorn, Herman Hertzberger



160. Edifício Central Beheer (1968-1972), Apledoorn, Herman Hertzberger
Corte e Planta

instituição política” e “desfaz as convenções do urbanismo e da arquitectura,”³³ abrindo um precedente. Esta estratégia é, também, o princípio-chave das propostas de Hertzberger para a Câmara Municipal de Valkenswaard (1966) e Amsterdão (1967), a partir de uma grelha de ruas interiores, que analisaremos mais à frente.

Hertzberger acaba por concretizar este esquema espacial, em Apeldoorn, no edifício Centraal Beheer (1968-1972), esclarecedor do mecanismo em que a célula individual se justapõe, remetendo não só para a sua unidade, mas também para o todo:

*“What in fact comes down to is that the notion of a completed whole is abolished or rather is postponed, and that each stage of a process that takes place over time, as sort of dynamic equilibrium, can be seen as a completed situation.”*³⁴

Apesar do estruturalismo se constituir *sem estilo e sem forma predefinida*, acabou por introduzir uma estética bastante clara e reconhecível. No entanto, o que nos interessa reter não é a forma que resulta, mas as relações que promove com o espaço urbano: a transposição do espaço exterior para o interior do edifício, em continuidade com a malha urbana, e a abolição da hierarquia espacial.

*“Structuralism offers a very strong approach to think about the individual entity and the whole simultaneously.”*³⁵

Como vemos, esta *nova monumentalidade* propõe-se em sentidos diversos. Ao repor valores do monumento e da permanência do passado, Rossi declara a importância da *forma* na constituição das cidades do presente e do futuro. Venturi, que, por outro lado, assume um plano menos ideológico e mais descomprometido, admite a inclusão de temas que aproximam a arquitetura do homem comum. Noutro plano, tão ideológico como o que deriva de Itália, os Estruturalistas desfazem todas as premissas da afirmação da *forma* e remetem-nas para um conceito experimental de cidade e edifício, numa perspetiva aberta, que abre possibilidades

³³ van den Heuvel e Frausto, «Open Structures: An Introductory Dossier on Dutch Structuralism», 30. Trad. “The public domain and public life literally penetrate the interior of the political institute while upsetting the conventions of urbanism and architecture.”

³⁴ Hertzberger, «Open Versus Closed Structures», 18.

³⁵ van den Heuvel e Frausto, «Open Structures: An Introductory Dossier on Dutch Structuralism», 4.



161. Câmara Municipal de Saynatsalo (1949-1951), Alvar Aalto



162. Câmara Municipal de Marl (1960-1967), van den Broek e Bakema

no tempo, mas também no espaço. Já, antes, ao longo do período moderno, a concepção monumental da Câmara Municipal vinha sendo revista, procurando diferentes conceitos espaciais, segundo novas tipologias. O pátio de Saynatsalo é um inequívoco sinal de uma nova abordagem: ainda que virado para si próprio, o pátio - ao centro - remete para um sentido de comunidade e de encontro. Mais à frente, em Marl, van den Broek e Bakema distribuem o programa segundo vários edifícios, num complexo que desenha o espaço urbano numa escala que não é apenas a do objecto, mas da cidade.

Estas abordagens à cidade e ao carácter monumental do edifício, permitem-nos assumir que uma Câmara Municipal, enquanto edifício simbólico, representativo e comunitário, vai sempre dispor-se perante a cidade como um *monumento* distinto. A dialética que estabelece com o espaço urbano é algo sempre passível de ser contestado. Importam as diferentes noções, para constatar um sentido de *monumentalidade* em constante discussão, que nos permite ler as propostas para Amesterdão em sentido plural e diverso, sem assumir mais ou menos validade em relação a nenhuma proposta.



163. Câmara Municipal de Toronto (1958-1965), Viljo Revell

LINHA DE CONCEITOS

Entre *edifício-objecto* e *edifício-cidade*

Em 1967, como vimos, a questão da *monumentalidade* mantém-se no âmago da discussão teórica e prática da cidade é reforçada pela indecisão do espírito moderno, em pleno clima de revisão. Será, então, que em Amesterdão se recorre a um sentido datado de *monumento*, ou se promove um novo sentido de comunidade, progresso e experimentalismo?

Cumprem-se dez anos desde a última grande oportunidade para propor um edifício desta natureza, representativo da cidade, num perfil de grande escala e contexto: o Concurso para a Câmara Municipal de Toronto (1958)³⁶. Este é, também, um dos motivos que justifica a grande participação em Amesterdão. No entanto, constituem dois momentos diferentes: se, em Toronto, o momento ainda é anterior à *incerteza* da crise da arquitetura moderna, em Amesterdão, constatamos a variedade de possibilidades de abordagens à cidade. As implantações, escalas e linguagens das propostas, que interpretamos como resposta ao carácter funcional e rígido do movimento moderno, podem-se assumir como uma fase já adiantada da sua revisão.

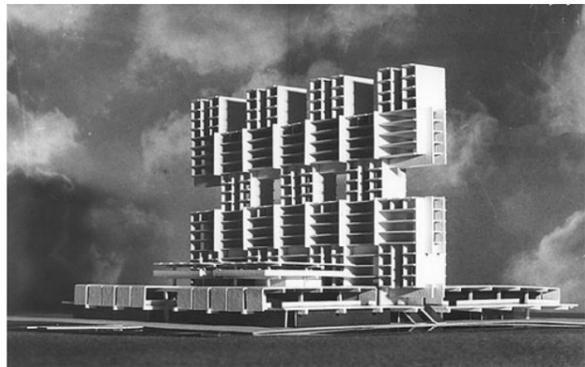
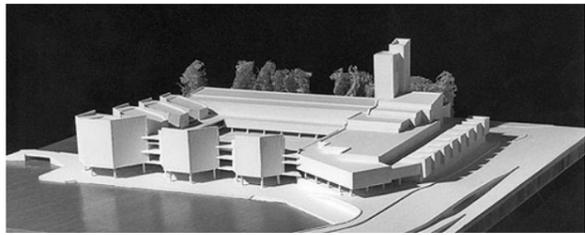
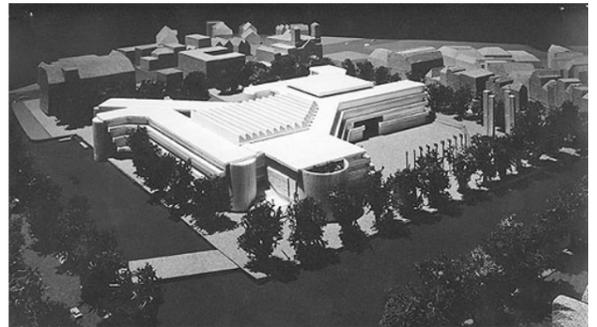
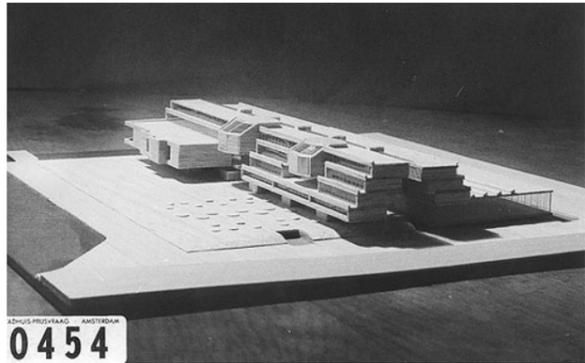
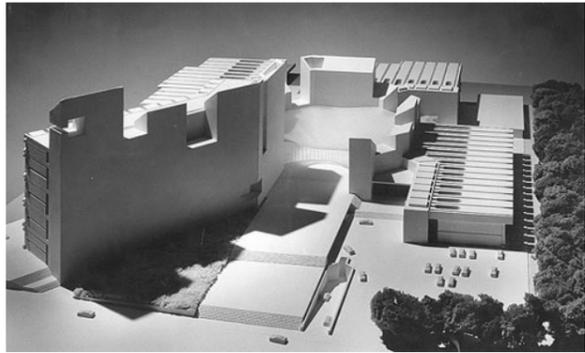
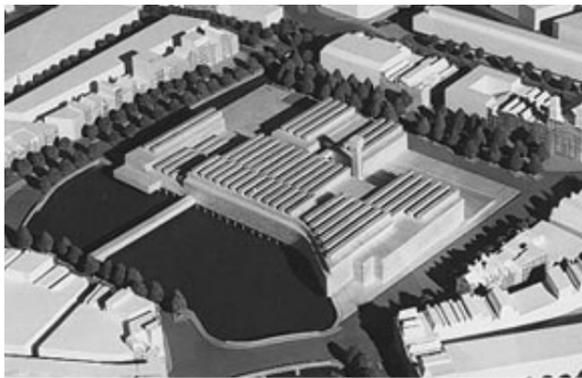
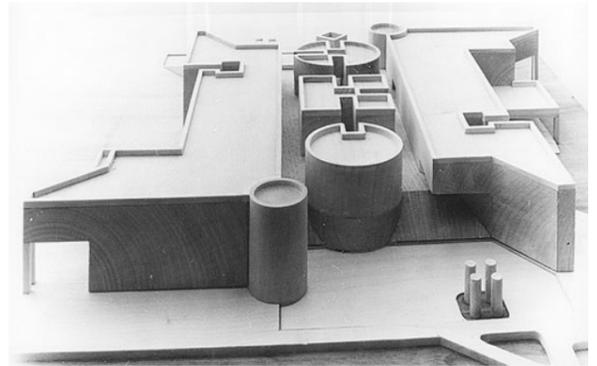
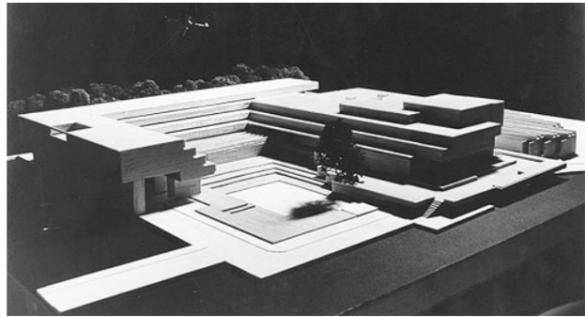
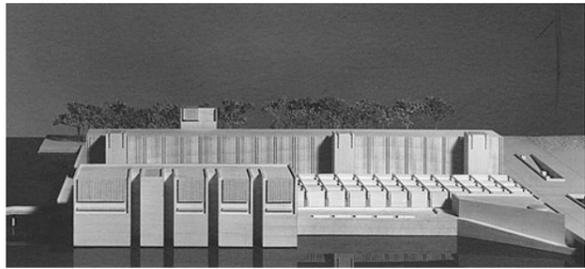
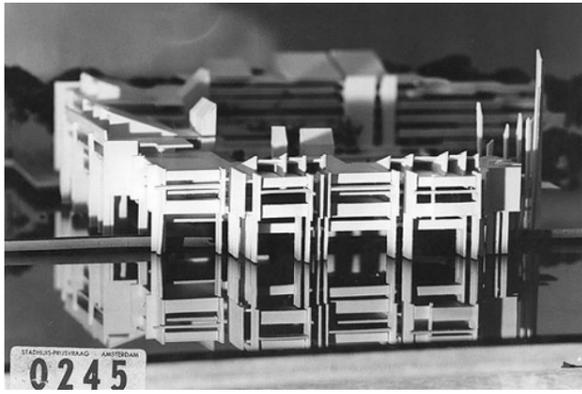
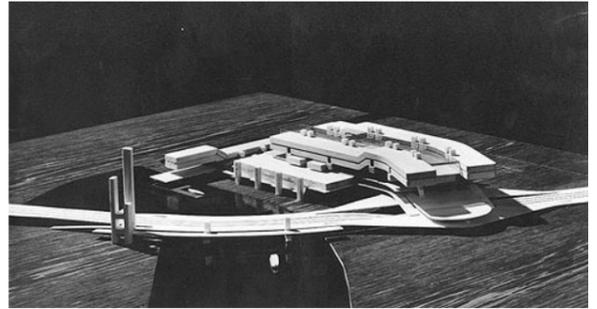
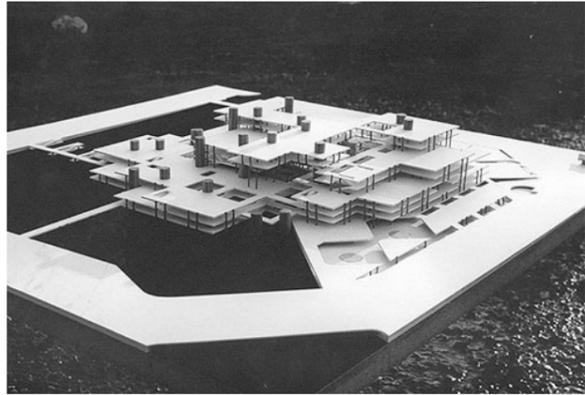
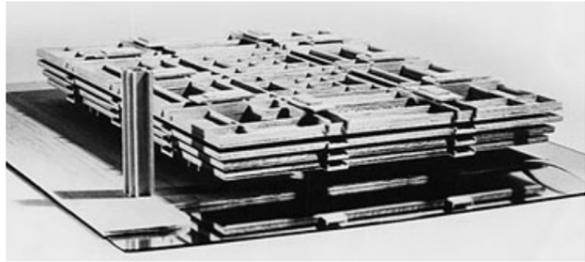
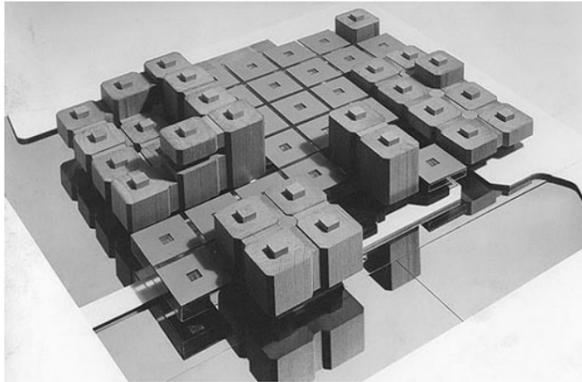
A lista dos 20 finalistas revela a diversidade, no entanto, é possível assumir um conjunto de abordagens que se orientam no mesmo sentido. Destacamos, assim, uma série de propostas que procuram um meio termo entre a afirmação da forma e a contextualização na malha da cidade, procurando uma forte relação com o canal do *Amstel*. Este é um tema recorrente, particularmente interessante e revelador das intenções de cada arquiteto. Moneo [325] é o único a desenhar o edifício segundo o contorno do canal, respeitando o seu limite. Jacobsen [275], assume, também, o canal, mas desenha-o sobre a abstração volumétrica da sua proposta. Outras, no entanto, esquecem-no e colocam-se sobre o centro da praça, individualizando-se do contexto, como Holzbauer [769]. Talvez esta vá no sentido da *monumentalidade* de Rossi, numa procura de refundar o sentido físico da instituição política enquanto *facto urbano*, revista na forma encerrada e afirmativa da sua volumetria. Em Kondo [359], revisitamos Venturi a partir da colagem de elementos de diferentes escalas e sentidos, bem como em

³⁶ O Concurso para construção da Câmara de Toronto aconteceu em 1958. Concorreram 400 equipas de arquitetos de 42 países. A participação fica marcada pela grande quantidade de edifícios modernistas, propostos em linhas austeras, com grande incidência nos edifícios torre. Foi ganha pelo arquiteto Finlandês Viljo Revell (1910-1984). (ver: <http://omeka.tpls.ca/virtual-exhibits/exhibits/show/torontocityhall>)

1	5	10	14
2	6	11	15
3	7	12	16
4	8	13	17

1	053	H. Davidson, K. Rijnboutt, M. Zwarts	Holanda
2	245	B. Winkler, F. Hahmann	RFA
3	325	J. R. Moneo	Espanha
4	582	H. Gunløgsson, J. Nielsen	Dinamarca
5	108	M. Hagberg, H. Uhlen	Suécia
6	275	A. Jacobsen	Dinamarca
7	359	S. Kondo	Japão
8	700	P. Niepoort, S. Jensen, M. Steiger	Dinamarca
9	702	J. Lunding	Suécia
10	154	L. Heijdenrijk	Holanda
11	286	Groupe GIA	França
12	454	T. Durrough	Australia
13	739	E. Buszkiewicz, J. Buszkiewicz	Polónia
14	200	Van den Broek, J. Bakema	Holanda
15	287	A. Meyer, H. Fuhrmann, U. Burkard, M. Funk	Suíça
16	552	M. Dubois, H. Fairfield	Canadá
17	769	W. Holzbauer	Austria

As propostas acima listadas constam na lista das 20 finalistas. Das restantes 3, não constam imagens nos arquivos do HNI - Het Nieuwe Instituut



STADHUISPROJEKTAAD - AMSTERDAM
0245

STADHUISPROJEKTAAD - AMSTERDAM
0454

Meyer [287], ainda que numa coerência formal mais controlada. As estruturalistas, por outro lado, têm uma forte evidência nesta *shortlist*. Talvez por estarem em “território seguro”, estas propostas procuram uma relação intrínseca com o plano de água. Desenham-se sobre o canal, remetendo sempre a *célula ao todo*, e vice-versa. Apesar do experimentalismo, reconhecemos uma coerência global definida, nomeadamente nas propostas de Davidson [053] e Heijdenrijk [154]. Ainda no âmbito experimental, revemos a mega-estrutura de Bakema [200], um edifício-viaduto desenhado a partir da interligação da rede viária com os volumes construídos. O gesto moderno rígido está presente, ainda, em Buszkiewicz [739], numa plena afirmação volumétrica descontextualizada.

Outras, ainda, menos relevantes, procuram uma mediação entre forma e contexto, sem se afirmarem, nem no sentido experimental, nem contextual: Groupe GIA [286], Dubois [552], ou Niepoort [700].

Existem no concurso, como vemos, múltiplas soluções para resolver a questão de Amesterdão, embora nenhuma seja absolutamente válida para a totalidade do problema. Convém, no entanto, definir um campo de conceitos capaz de clarificar e mediar a análise à diversidade do concurso e à participação portuguesa. Em 1969, a revista *Forum* definia uma posição clara, ao colocar-se inequivocamente contra a proposta vencedora. Recuperamos, agora, esta posição, e definimos entre a polémica que paira em torno da cidade e o resultado do Concurso, dois pontos de vista opostos da interpretação do local e edifício, a partir de duas propostas distintas: de um lado a proposta vencedora, de Wilhelm Holzbauer (1930), do outro, a proposta de Herman Hertzberger (1936).

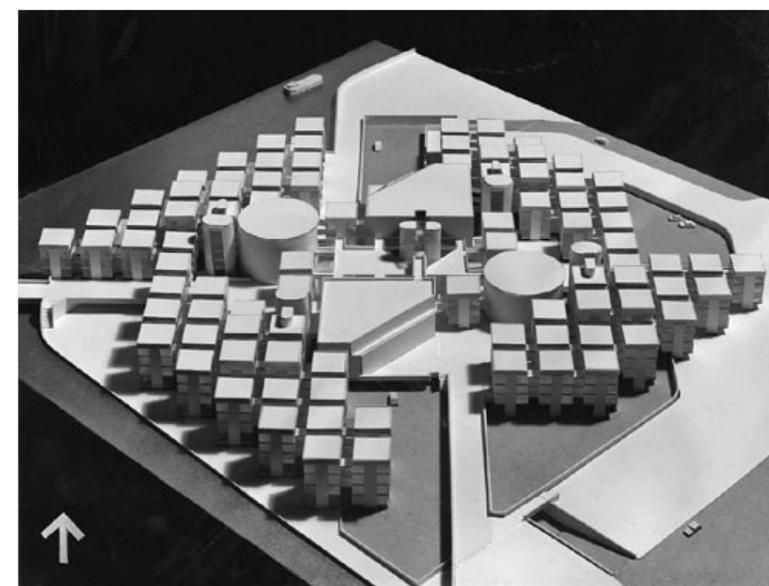
A primeira herda o carácter rígido da arquitetura moderna. O “grande gesto”³⁷ que a sua forma sugere, remete o edifício para uma lógica desligada do contexto da cidade, fechado sobre si próprio no centro da praça, apresentando-se pouco sensível à envolvente e remetendo toda a sua justificação para o interior do edifício e para a sua volumetria, enquanto mero exercício formal:

“Accessible from four directions, the central hall is the center of the building in every sense. (...) The stepped ceiling of the hall is expressed externally in a terraced landscape

³⁷ Bob Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition», 2005, <http://static.nai.nl/stopera/en/index.html>.



164. Proposta de W. Holzbauer

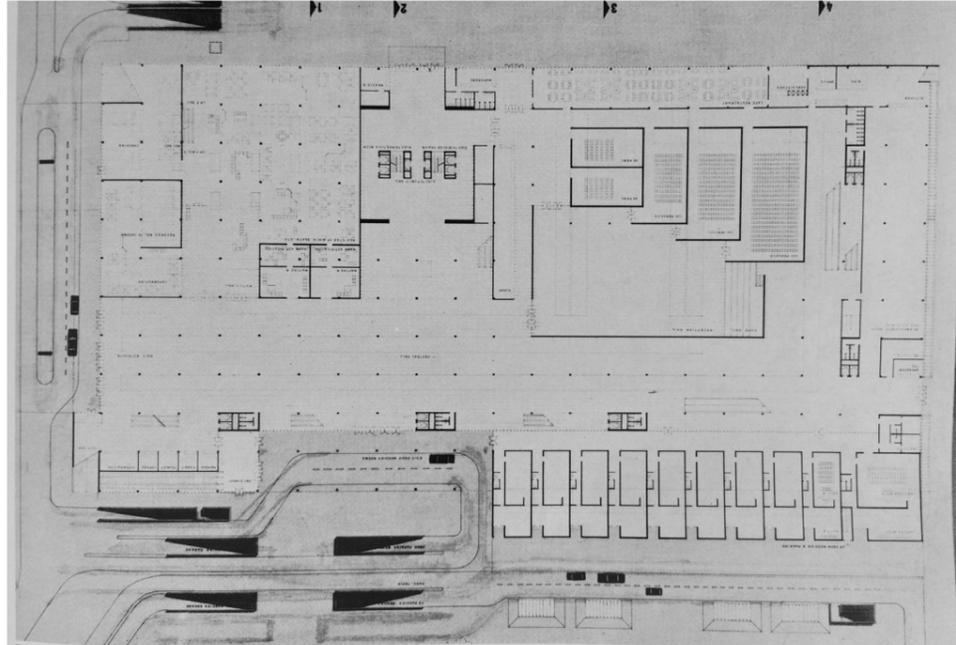


165. Proposta de H. Hertzberger

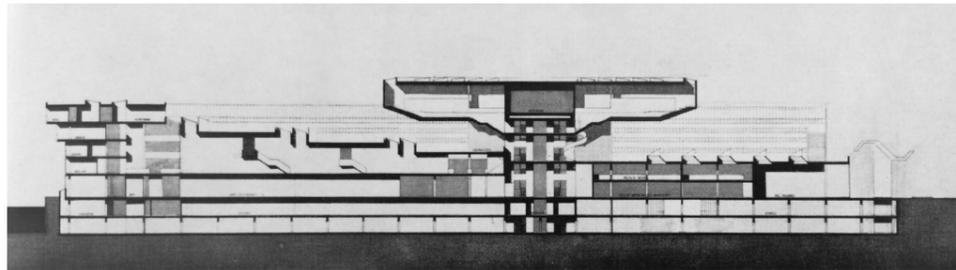
No interior: Plantas e perfis das propostas

769 WILHELM HOLZBAUER

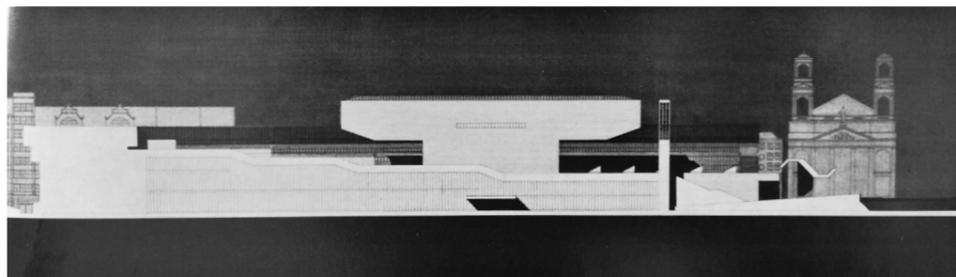
0 10 20 50m



166. Planta Piso Térreo



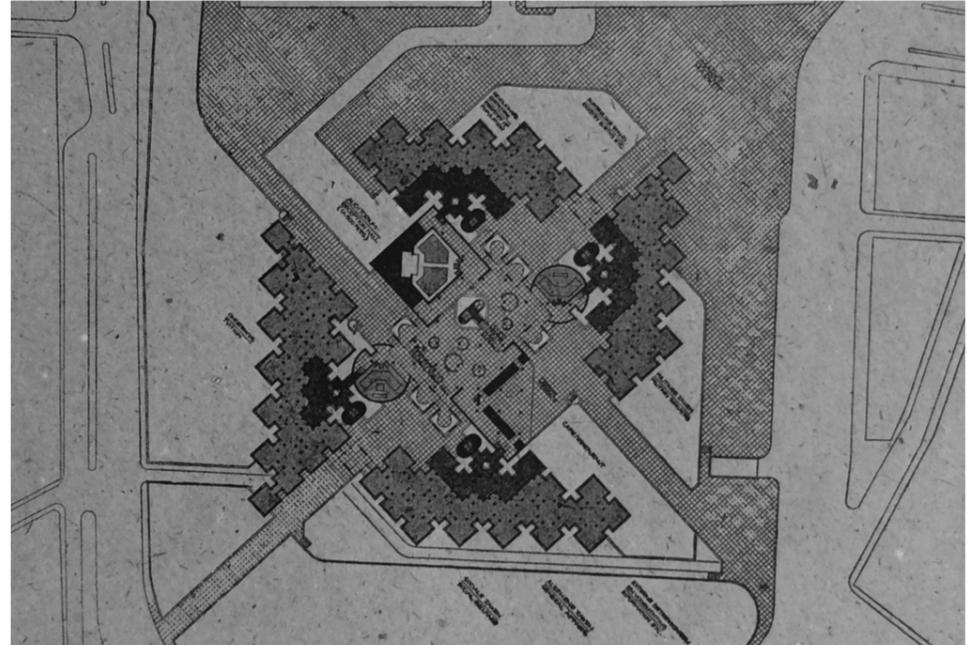
167. Corte Longitudinal



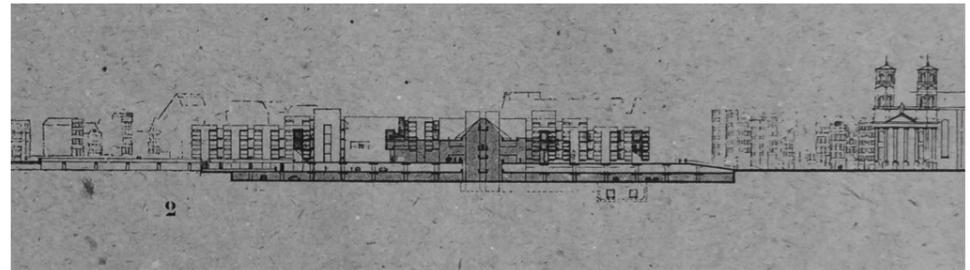
168. Alçado Sudoeste

173 HERMAN HERTZBERGER

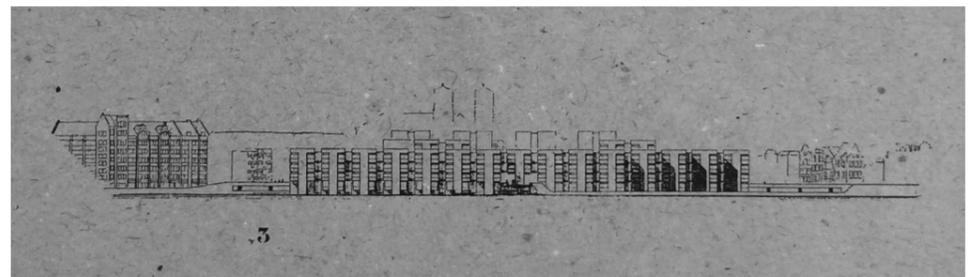
0 10 20 50m



169. Planta Piso Térreo



170. Corte Longitudinal



171. Alçado Sudoeste

*(...) like a continuation of the street lifted over the traffic. (...) Rising out of this terraced landscape is the council chamber complex, a form set in open space, placed 'among the people' so to speak.*³⁸

Constatamos que o edifício parte do conceito de hall central que, apesar de exigido, volta o edifício para si próprio e *de costas para a cidade*. Propõe, também, uma grande varanda no exterior, caricaturada pela revista *Forum* por ser insólita, dado o clima da cidade, na qual se ergue o bloco do auditório da assembleia - visto como uma “visão datada de autoridade”³⁹, num gesto de expressa “monumentalidade”⁴⁰.

Ao critério das *proporções do edifício serem aceitáveis no aspecto geral da cidade*, o júri afirma que a proposta vencedora, “é uma forma de grande sensibilidade, que se manifesta favoravelmente na envolvente urbana”⁴¹. A *Forum* contraria, referindo que este princípio “diz respeito a qualidades bem diferentes”, como “reconhecer a importância da estrutura sempre em mudança” da cidade e não satisfazendo a necessidade de um “edifício como algo definitivo e completo”, como forma demasiado “controlada e seca”⁴². O artigo que é lançado em Março de 1969, após a exposição que divulga os resultados, critica a proposta vencedora e elege a de Hertzberger como “uma verdadeira parte da cidade”⁴³, numa posição comum à da opinião pública, que revê em Holzbauer uma “monumentalidade datada”⁴⁴.

A proposta de Hertzberger, ligada aos movimentos progressistas de contra cultura, parte de um “esforço de encontrar um princípio de ordem sintonizado com a estrutura da cidade”, estrutura à qual responde, mas a partir de “elementos diferentes no que ao significado e tamanho diz respeito”: blocos iguais, de pequena escala, que juntos compõem um todo flexível e susceptível à mudança: “a estrutura torna-se simultaneamente pequena e grande”. Desta maneira, torna-se “uma cidade numa casa, uma casa numa cidade”, onde toda a gente é livre de “o interpretar à sua maneira.”⁴⁵

³⁸ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Wilhelm Holzbauer», 1967.

³⁹ Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition».

⁴⁰ Ibid.

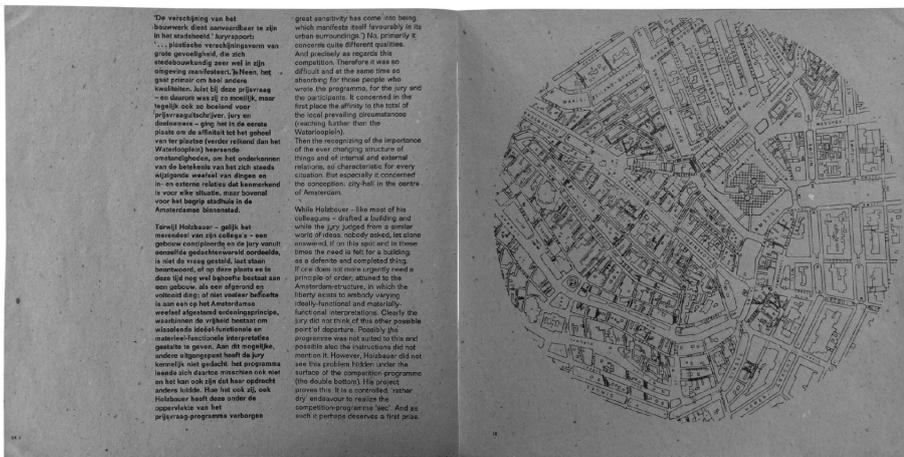
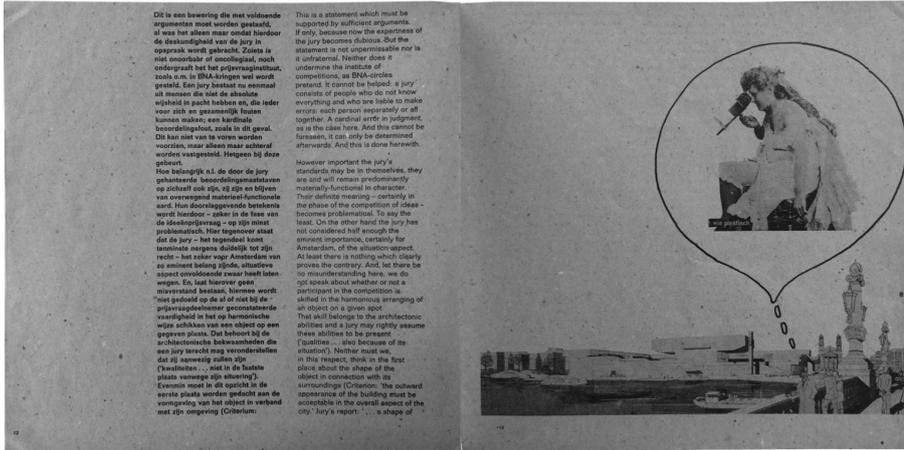
⁴¹ Jan van Toorn, *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967/68* (Amsterdam Gemeenteraad, 1969).

⁴² Peter Karel Alexander Pennink, «Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam», *FORUM*, 1969.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Geirnaerd, «Amsterdam Town Hall Competition».

⁴⁵ Pennink, «Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam».



172. Ein Stadhuus Voon Amsterdammers - A City Hall for the People of Amsterdam
Revista FORUM 1969

O CONCURSO PARA A CÂMARA DE AMSTERDÃO

“In a democracy, the administration is chosen by the board members from their midst. So they are rulers at the mercy of the board members. One gets into the city hall, not just asking for a service, but equally is served. In this sense, the city hall must be essentially anti-monumental. That’s why the building does not try to get rid of the city, but on the contrary - as good as this monumental situation - it is possible to add as much as possible in the city. It is built of building blocks, which are equally large as the elements from which the city is built, or even smaller. (...) Its everyday life can only strengthen the character of town hall, because it contributes to urbanism.”⁴⁶

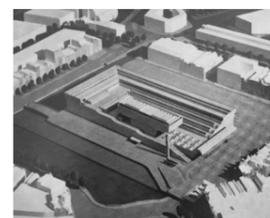
Segundo a memória descritiva de Hertzberger, percebe-se, num primeiro ponto, a rejeição do gesto monumental e, segundo, a proposição de uma estrutura análoga à cidade, que se prende com uma profunda análise ideológica que é instrumento da formalização do desenho. Na sua expressão *Estruturalista*, revemos a composição volumétrica e espacial, que se rege por um princípio de democratização do espaço, através da abolição de hierarquias que a estrutura permite na sua modulação repetida.

As duas propostas que apresentamos como *opostas*, remetem para dois significados de edifício e monumento que, devido à sensibilidade do local, mas também à função que representa, estão profundamente ligados ao próprio significado da cidade. A reflexão de Carlo Aymonino sobre esta questão, é particularmente incisiva nesta questão:

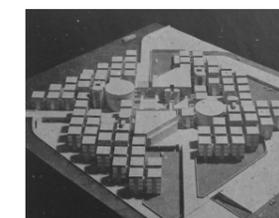
“Cabe perguntar se a “forma acabada” (de um edifício ou de um complexo) não anulará, em virtude da própria unidade, a relação entre a tipologia construtiva e a morfologia urbana (...) e não reportará o confronto a termos mais directamente homogêneos, como os morfológicos, quer arquitectónicos, quer urbanos. Ou seja, como ela se torna o ponto de contacto entre a análise urbana e a composição arquitectónica.”⁴⁷

Seguindo a mesma reflexão, o ponto de vista de Holzbauer é esclarecedor, colocando-se, no âmbito da *forma acabada* “através da sua constituição formal, em contraposição à cidade existente, como estrutura que ignora, ou não permite a manifestação da sua arquitetura”⁴⁸. Distancia o “monumento” do “espaço circundante”. Hertzberger, por outro lado, procura “uma

edifício-objeto



edifício-cidade



⁴⁶ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Herman Hertzberger», 1967.

⁴⁷ Carlo Aymonino, *O Significado das Cidades* (Lisboa: Editorial Presença, 1984), 142.

⁴⁸ *Ibid.*, 125.

L'image de l'Hôtel de Ville se détachant du paysage urbain d'Amsterdam est l'une des données fondamentales de notre travail; il apparaît ainsi, tel une borne symbolique et référentielle dans la silhouette de la ville, se détachant sans équivoque des immeubles qui l'encadrent.

La masse générale des différents volumes et espaces extérieurs et intérieurs de l'édifice s'intègre dans une forme d'effet pyramidal avec un corps plus bas et compact à l'échelle de son entourage.

Ayant en vue l'intégration dans le milieu, l'interprétation de ces caractéristiques a conseillé l'occupation totale du terrain, l'acceptation des hauteurs usuelles, l'individualisation des volumes en variant les espaces qui les relient.

Our scheme aims to achieve an architectural statement where each part would keep its individuality and flourish into a whole integrating architectural, structural and mechanical requirements (...) a clear interrelation among its parts, allowing individual expression, instead of forming a whole by forcing the character of each part.

Notre intention : créer des volumes simples et nets qui répondent aux nécessités urbanistiques; à l'intérieur créer un espace total traité globalement sans solutions de continuité d'un service à l'autre (...) une sculpture en cristal qui contiendrait à l'intérieur des motivations plastiques constantes, de telle façon que le bâtiment deviendrait une sculpture habitable.

1.1- Importance du problème d'intégration urbaine, et respect pour la hauteur moyenne des constructions de l'environnement.
1.2- Variété du périmètre de l'édifice pour créer des espaces extérieurs différenciés, en réponse à la variété de situations.
1.3- Établir un rapport étroit entre certaines parties de l'édifice et les rives.

Un Hotel de Ville ne doit pas être un édifice monumental. Ce qui est important ce sont les actes accomplis dans cet édifice. Si on veut glorifier quoi que ce soit - dans une administration démocratique - ce sera toujours la liberté de l'utilisateur et pas l'autorité hiérarchique.

Je refuse donc la possibilité de créer une architecture-objet.

CONCEIÇÃO SILVA
TOMÁS TAVEIRA

VITOR CONSIGLIERI

LUÍS FERNANDES PINTO

RAUL HESTNES FERREIRA

JOSÉ PULIDO VALENTE

BARTOLOMEU COSTA CABRAL
MANUEL TAINHA

PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0732

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0827

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0110

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0696

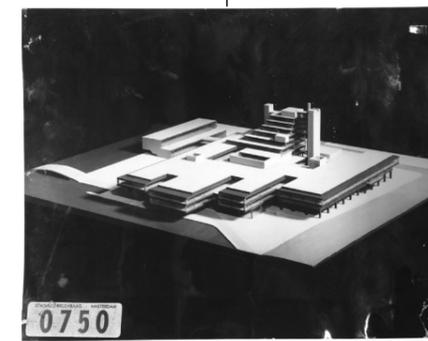
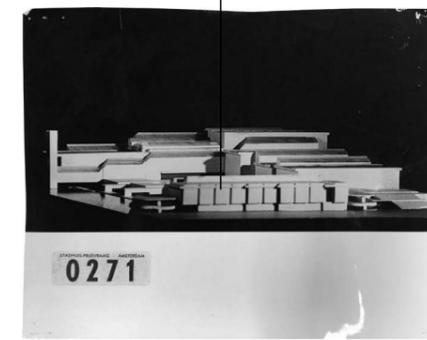
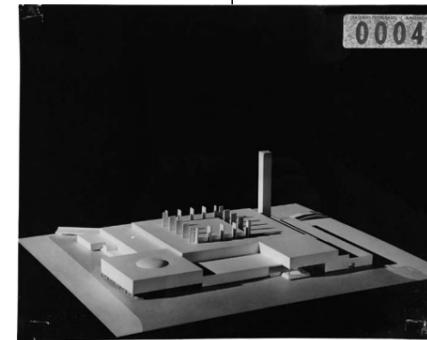
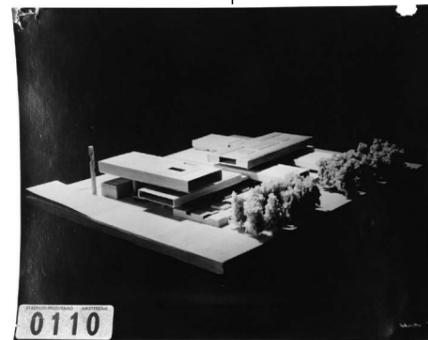
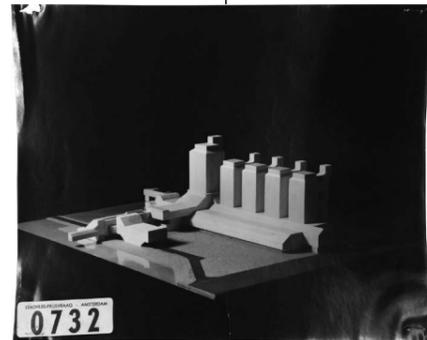
STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0004

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0750

STADHUIS-PRUISVRAAG - AMSTERDAM
0271

edificio-objeto

edificio-cidade



abordagem do projecto arquitectónico e, particularmente, dos seus aspectos compositivos através da análise das estruturas urbanas (nas suas transformações profundas e nas suas ratificações)⁴⁹. A primeira, reflete um gesto monumental afirmativo e desconexo do contexto, e a segunda uma nova noção de *monumentalidade*, justamente porque a contradiz.

Neste sentido, definimos dois conceitos a partir destas posições: o *edificio-objecto*, revisto em Holzbauer, que se afirma sobre a cidade através de argumentos apenas respeitantes à própria forma, como fruto de um mero exercício plástico; e o *edificio-cidade*, associado a Hertzberger, enquanto conjunto de argumentos ideológicos de democracia e continuidade com a cidade, a nível espacial e temporal, *a priori* da formalização da arquitetura, que se revela em tom experimental.

É neste quadro que propomos a inclusão das propostas portuguesas entre os dois conceitos, criando uma *linha*, que serve de instrumento para a sua interpretação e as dispõe segundo os seus argumentos morfológicos. Procuramos, assim, contrapô-las, comparando e analisando a forma como abordam a cidade sob um ponto de vista crítico: se adoptam a estrutura da cidade ou se reagem sobre ela.

Ao encaixar as propostas nesta *linha*, adoptamos um critério capaz de as explicar através da análise que assume a abordagem ao concurso, as referências de cada uma e as suas próprias linguagens, como um todo, e as confronta, a partir do seu significado perante a cidade – entre *edificio-objeto* e *edificio-cidade* – com o objetivo de caracterizar a participação portuguesa, não no plano descritivo já efectuado atrás, mas num plano crítico, propositivo e relacional.

Neste sentido, se o Atelier Conceição Silva “destaca inequivocamente” a proposta da “paisagem urbana de Amesterdão”, Pedro Vieira de Almeida “recusa a possibilidade de uma arquitetura objecto”. Estes dois *extremos* portugueses definem a *linha*, que encontra em Raúl Hestnes Ferreira, Victor Consiglieri e Luís Fernandes Pinto, uma abordagem mais objetual e próxima de Conceição Silva, que tenta, sobretudo, afirmar a forma do edifício, em vez das suas ligações aos argumentos da cidade. Por outro lado, Costa Cabral e Tainha e Pulido Valente, aproximam-se da abordagem ideológica de Pedro Vieira de Almeida, ainda que se posicionem muito mais próximos de um possível *centro*, pois as relações que propõe com a cidade se prendem com meras opções formais.

⁴⁹ Ibid., 142.

REFLEXÃO: UMA REDE DE REFERÊNCIAS

Cruzamos, neste ponto, a contextualização efectuada no início desta dissertação, com a participação no Concurso e os conceitos que propomos, *edifício-objeto* e *edifício-cidade*. A análise que se segue, cruza as propostas para Amesterdão com as referências, os percursos e as circunstâncias pertinentes à criação de uma rede de relações, objetivando um conjunto de evidências que remetem, em sentido lógico, para o decurso da década de 60, mas também da história da arquitetura portuguesa contemporânea.

De que forma a participação no Concurso de Amesterdão demonstra os percursos, as escolhas conceptuais e formais de cada arquiteto e os posiciona em relação à arquitetura portuguesa e aos outros concorrentes? Adoptam uma atitude autobiográfica ou mais ligada à cidade? Onde podemos ler as opções conceptuais e formais que reconhecemos hoje aos arquitetos participantes? São estas algumas das questões que se colocam neste ponto, e que definem uma chave de leitura para o que enunciamos.

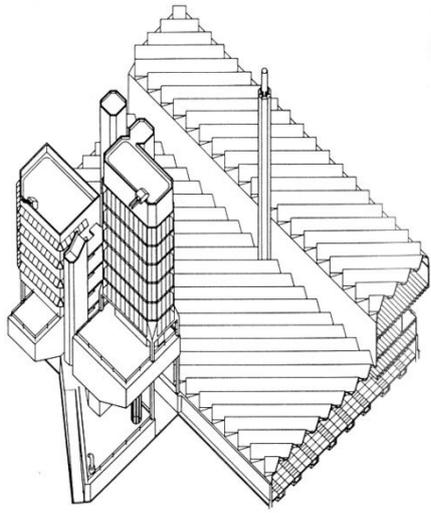
Neste sentido, a proposta do Atelier Conceição Silva pretende ser, inegavelmente, um ponto de referência distinto e uma marca na paisagem contínua de Amesterdão, dominando-a, contudo, procurando fazer cidade a partir das relações subtis do lugar e do programa. Como vimos, Taveira pretende afirmar o edifício “destacando-o da paisagem urbana de Amesterdão”⁵⁰, numa atitude que considera sua, de “reagir sempre contra as pré-existências ambientais”, criando edifícios que, de alguma maneira, “constituíssem marcos, provocassem diálogo, provocassem reacção nas pessoas.”⁵¹

Importa abordar a importância do papel de Tomás Taveira, e do seu contributo fundamental na amplitude de referências do atelier Conceição Silva, particularmente evidente neste concurso. “Efetivamente, a minha cultura é anglo-saxónica”⁵², afirma, atribuindo esta relação ao facto de, ainda estudante, ter assinado a *Architectural Review*, como sugestão de Nuno Portas: “Eu estava à espera que ele me sugerisse uma daquelas revistas que havia no atelier (aquando da sua passagem pelo Atelier de Portas e Teotónio Pereira), mas sugeriu-me a *Architectural Review*”. “A primeira revista que eu recebi trazia umas casinhas do Stirling e do

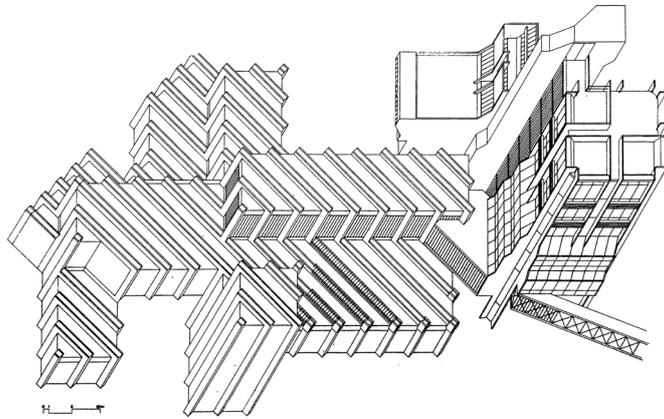
⁵⁰ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Atelier Conceição Silva», 1967.

⁵¹ Entrevista a Tomás Taveira, entrevistado por José Esteves, Abril de de 2017.

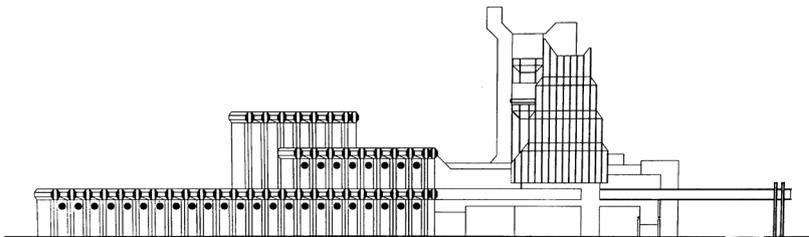
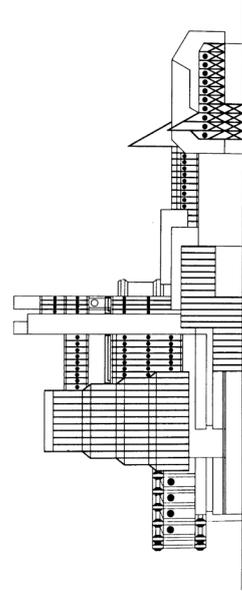
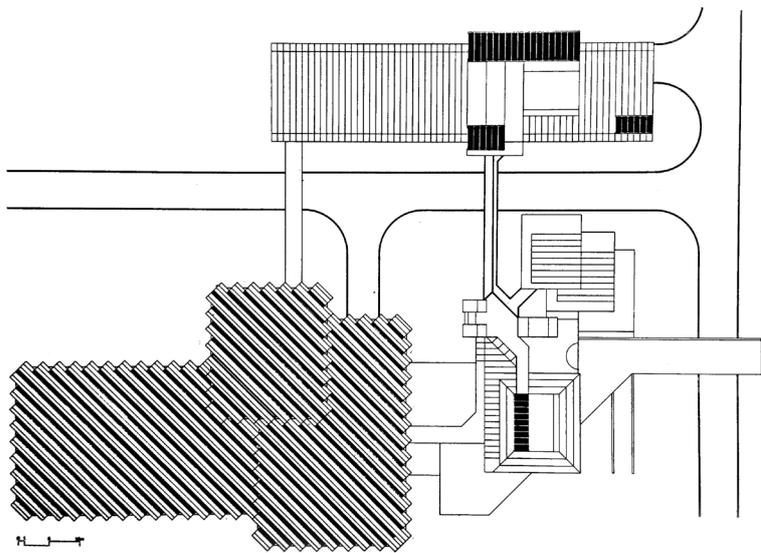
⁵² Ibid.



173. Edifício de Engenharia da Universidade de Leicester, Stirling & Gowan, 1963



174. Fábrica de Discos Valentim de Carvalho, 1968-70



175. Fábrica de Elevadores, 1966

Gowan, que eram as célebres Preston Houses. (...) Depois estava sempre louco para receber a revista...”⁵³. A admiração por Stirling surge, então, no início da sua vida profissional e faz-se notar particularmente na sua passagem pelo Atelier Conceição Silva. Vendo-o como um dos seus “heróis”⁵⁴, partilhava o desejo comum de ultrapassar os preceitos rígidos da arquitetura moderna. Desta maneira, os pressupostos estilísticos a que Stirling recorre transportam-se diretamente para a pesquisa e processo de Taveira. Em 1966, viaja até Inglaterra, onde visita o Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester (1963), de onde podemos remeter uma forte influência para o projeto para uma Fábrica de Elevadores (1966), que elabora, ainda, em contexto académico. No ano seguinte, o do concurso, volta ao Reino Unido, visitando outras obras da dupla: as Preston Houses (1957), a Faculdade de História de Cambridge (1964), o Complexo de Runcorn (1967) e, ainda o Centro Cívico de Cumbernauld (1967), de Geoffrey Copcutt.

No âmbito da proposta para Amesterdão, destacamos, num primeiro ponto, as passagens superiores do edifício - reverberações da influência das utopias de mobilidade urbana revistas em Ron Herron, com a *Walking City*, de 1964. “O grupo do *Archigram* teve uma grande influência em mim”⁵⁵, afirma Taveira, destacando uma pretensão de fazer cidade a partir de um segundo nível exclusivamente pedestre.

“Este edifício saiu muito do meu último trabalho escolar, que era uma fábrica de elevadores”, afirma Tomás Taveira, remetendo para uma influência “total”⁵⁶ de Stirling na proposta do Atelier. “Desenha as cascatas de vidro inspiradas em Stirling e Gowan, alternando planos verticais e projecções a 45º”⁵⁷, que revemos na “pele” que reveste o edifício da proposta, individualizando-a da estrutura de betão e permitindo que as ligações visuais se prolonguem até ao horizonte da cidade. Um dos interesses de Taveira reside, igualmente, no protagonismo que é atribuído a certos elementos que deixam de estar escondidos, como os núcleos verticais de acessos em betão, destacados das torres de vidro e que remetemos para Leicester e Cambridge: “uma leitura de imageabilidade do edifício completamente ambígua e onde os seus valores se vêm altamente enriquecidos pela ausência de formas fixas ou regras já anteriormente experimentadas e usadas pela história da arquitetura”⁵⁸

⁵³ Ibid.

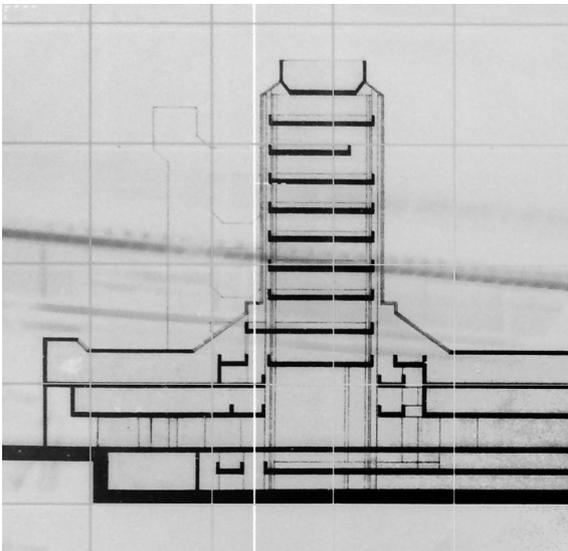
⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

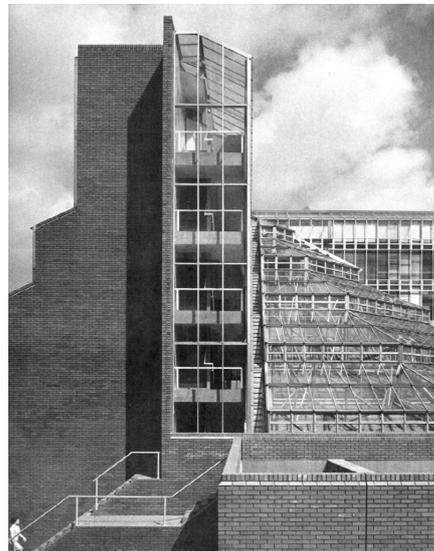
⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Geoffrey Broadbent, *Tomás Taveira: Architectural Works and Designs* (Londres: Academy Editions, 1990), 11.

⁵⁸ Tomás Taveira, «Análise (Crítica) de James Stirling», *Colóquio Artes*, Junho de 1975, 39.



176. Proposta do Atelier Conceição Silva
Secção - Corte A



177. Faculdade de História, Cambridge
(1963- 1968), Stirling & Gowan

Relembrando os princípios da corrente Brutalista, que “foi sempre uma âncora estética”⁵⁹, para Taveira, recordamos Banham, que em 1955 escreve:

*“A definição de um edifício do Novo Brutalismo (...) tem de ser modificada de modo a excluir o formalismo como uma qualidade básica (...) e deverá ser lida mais correctamente: 1, Memorabilidade como uma imagem; 2, Exibição clara da estrutura; e 3, Valorização dos materiais “as found”. Relembrando que uma Imagem é aquilo que afecta as emoções, que Estrutura, no seu sentido mais amplo, é a relação entre as partes, e que materiais “as found” são os materiais no seu estado natural”*⁶⁰

Encontramos nesta proposta a exibição clara da estrutura e a valorização dos materiais *as found* - o betão e o vidro. A *memorabilidade como imagem* é dada, não só pela conjugação dos materiais, mas sobretudo pelo protagonismo volumétrico, quer das partes que compõem o edifício, quer do conjunto, que se assume perante a cidade e reage sobre o seu contexto. Adoptamo-lo como *edifício-objeto*, reconhecendo nesta *imagem* o seu instrumento de afirmação sobre a cidade. Confirmamos, então, a pretensão Brutalista, de carácter tecnológico, bem como a incidência das utopias futuristas dos *Archigram*, que denotam uma ligação profunda à cultura anglo-saxónica da proposta de Conceição Silva.

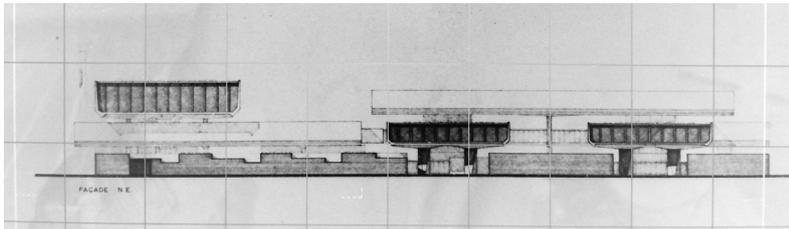
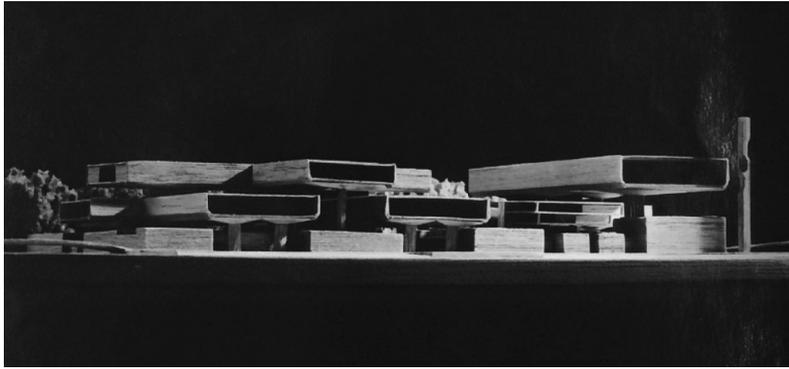
A *imagem*, que Victor Consiglieri também considerou o seu “objectivo”⁶¹ para a criação do edifício, encontra na materialidade e volumetria uma premissa fundamental. À semelhança de Conceição Silva, é âncora para afirmar o seu edifício perante a cidade e, por isso, os colocamos no mesmo âmbito do *objeto*. “A imagem que tenho da arquitetura no séc. XX, mostra que estamos sempre a caminho da forma”, afirma, justificando a proposta como um exercício plástico que propõe a analogia a uma pirâmide: “uma curva ascendente, para contrariar a praça”. O betão destaca, para além da forma, a presença do edifício, tornando-o identificável, a partir da exploração da construção pré fabricada, visível na fachada modular, e os grandes volumes abstractos, que destacam o edifício na paisagem urbana da cidade.

A atitude comunicante que revemos, sobretudo, na proposta de Conceição Silva é, também, critério para abordarmos Luís Fernandes Pinto, na qual não reconhecemos uma atitude

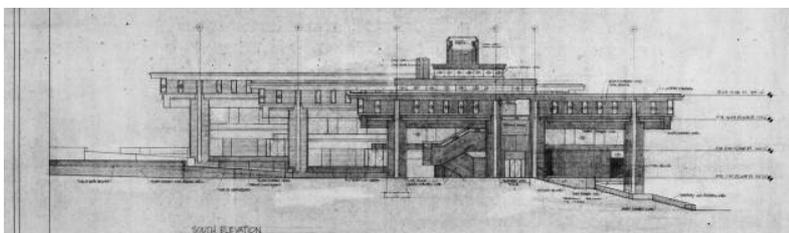
⁵⁹ Entrevista a Tomás Taveira.

⁶⁰ Banham, «The New Brutalism», *The Architectural Review*, Dezembro de 1955, 354–61.

⁶¹ Entrevista a Victor Consiglieri, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.



178 e 179. Proposta de Luís Fernandes Pinto (110)
Fotografia e Alçado NE



180 e 181. Grupo 1 do Campus da Universidade de Massachussets (1963-1966), North Dartmouth - Paul Rudolph
Fotografia e Alçado Sul

volumetricamente afirmativa perante a malha urbana, mas, antes, um exercício formal inesperado e inovador, revisto nas premissas do *New Brutalism*.

Do reconhecimento da arquitetura da cidade e da sua escala, propõe a ocupação total do terreno, ainda que se coloque ao centro, assumindo um carácter horizontal na disposição dos volumes. A sua sobreposição, sugere uma *imagem* específica, numa composição complexa, mas pragmática, explicada pela individualização dos volumes a partir da divisão do programa. A expressão estética do edifício, fruto das “possibilidades do betão armado”⁶², remete para uma aceção plena da utilização dos materiais *as found*, como estrutura e acabamento, bem como no uso do tijolo à vista no embasamento do conjunto. A sua estrutura é fruto deste carácter experimental e, nela, podemos reconhecer reminiscências das experiências Brutalistas de Paul Rudolph, nos EUA, que Fernandes Pinto visitou aquando da sua visita à América do Norte, em 1958⁶³, e das suas posteriores investigações relacionadas com a arquitetura deste continente.

Revemos o valor plástico, a experimentação, a tecnologia e a honestidade no uso dos materiais, que representam uma subversão em relação aos preceitos modernos. A referência a Rudolph sugere a amplitude crescente da cultura arquitectónica portuguesa que, como vimos, nos anos 60 se referencia profundamente na cultura Anglo-Saxónica.

Dos Estados Unidos é, também, indissociável a proposta de Hestnes Ferreira. Recordemos que, depois da sua passagem por Helsínquia e de construir a Casa de Albarraque (1960-1961), de clara influência *Aaltiana*, parte para a América. Após os seus estudos em Yale, desloca-se para a Pensilvânia, onde os conclui, e trabalha no atelier de Louis Kahn, entre 1962 e 1965. Como afirma, essa temporada permitiu-lhe “conhecer a força moral e a posição profissional de Kahn”, revendo na sua obra, os “valores da integridade estrutural e construtiva”. Foi inevitavelmente marcado pelo “interesse pela exploração do conhecimento dos grandes exemplos do passado” e pela sua personalidade: “um homem que se preocupava tão pouco com os haveres” e um “precursor” na “contestação à sociedade de consumo”⁶⁴. É neste sentido que Kahn se posiciona em relação à “estagnação da arquitetura”, que advém do facto de “não

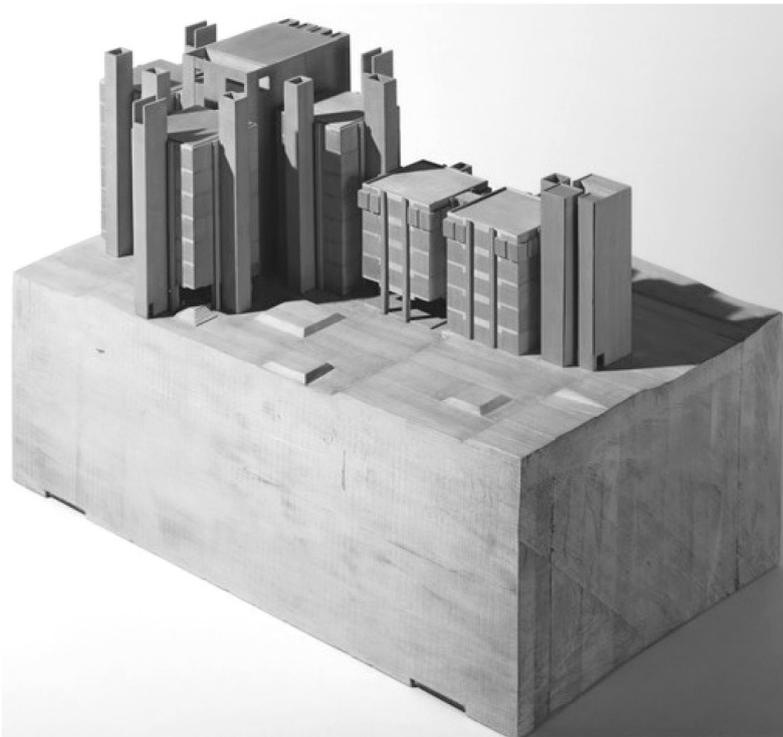
⁶² «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Luís Fernandes Pinto», 1967.

⁶³ Luís Fernandes Pinto, *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*, GETECNO (Lisboa, 2008).

⁶⁴ Raúl Hestnes Ferreira, «Entrevista», *Arquitectura*, Junho de 1973, 3.



182. Proposta de Raúl Hestnes Ferreira (696)
Fotografia



183. Richards Medical Research Building (1960-65), Louis Kahn

se pensar uma obra até ao âmago, de se não lhe procurar a *forma* de um modo estrutural e significante”⁶⁵:

“*Hoy en dia hay nuevos problemas, unos problemas tremendos que los arquitectos no han afrontado porque están pensando en las formas exteriores; están pensando en toda clase de cosas superfluas antes de llegar a esa clase de constatación de lo que un espacio realmente quiere ser*”⁶⁶

O tom poético assume uma superação em relação ao discurso moderno, reclamando que se “abandone o Pensar e volte-se para o Sentir. (...) A realização deste fenómeno resultante da fusão do Pensar e do Sentir (...) está na origem daquilo que um objecto pretende ser. É o começo da Forma”⁶⁷. O *sentir* remete, então, para a negação poética da carga funcionalista. É no seu âmbito que reflete sobre as questões da existência do edifício e das suas partes, separando-a do *desenho*: “A forma é o quê, o desenho é o como”⁶⁸.

“A arquitectura é a conformação de uma “instituição” que preexiste (...) num determinado lugar e tempo. Num momento de desejo (ou de “silêncio”), o desenho dá expressão à arquitectura”⁶⁹. A forma surge após o questionar sobre o que quer o espaço. Neste sentido, para Kahn, o *desenho* é “fruto da consideração do uso singular dos espaços e de como estão servidos”⁷⁰. Assim, remetemos para o conceito da proposta de Hestnes, “onde cada uma das partes mantém a sua individualidade e floresce num todo, integrando as necessidades arquitectónicas estruturais e mecânicas”⁷¹ e constatamos que, de facto, partilham o mesmo princípio de concepção arquitectónica.

Constatando esta relação com Kahn, destacamos três pontos, nos quais evidenciamos ligações formais entre os arquitetos: a marcação da entrada, que culmina no grande espaço central; a ordem, ou hierarquia dos espaços; e por fim, a questão da luz natural.

⁶⁵ Louis I. Kahn, «Estrutura e Forma», *Arquitectura*, Março de 1962, 23.

⁶⁶ Louis I. Kahn, Alessandra Latour, e Jorge Sainz, *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas* (Madrid: El Croquis Editorial, 2003), 102.

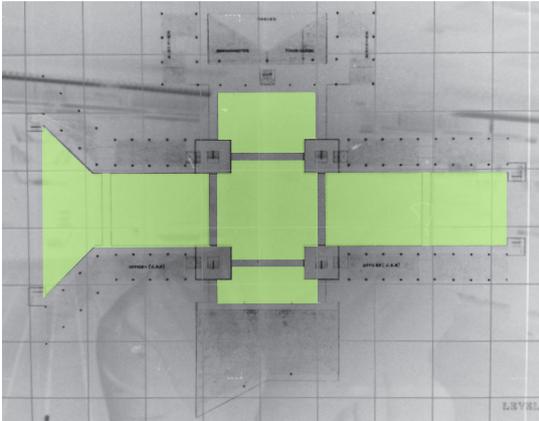
⁶⁷ Kahn, «Estrutura e Forma», 24.

⁶⁸ Kahn, Latour, e Sainz, *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*, 126.

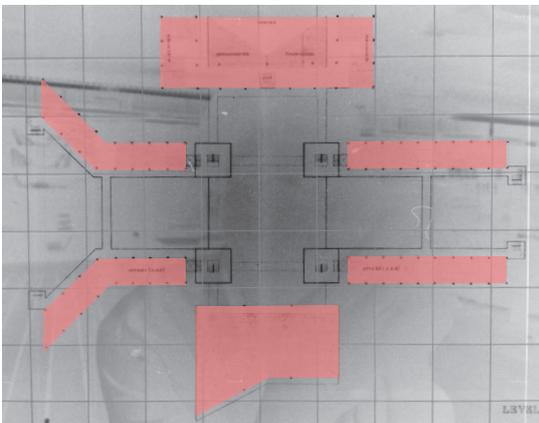
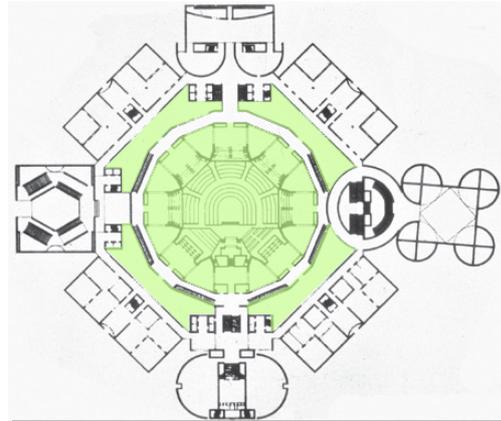
⁶⁹ Figueira, «A periferia perfeita», 107.

⁷⁰ Kahn, Latour, e Sainz, *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*, 133. Trad. “Este diseño, fruto de la consideración del uso singular de sus espacios y de como están servidos, revela para qué está hecho.”

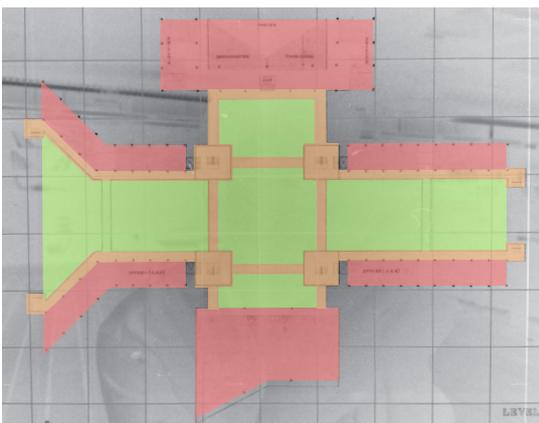
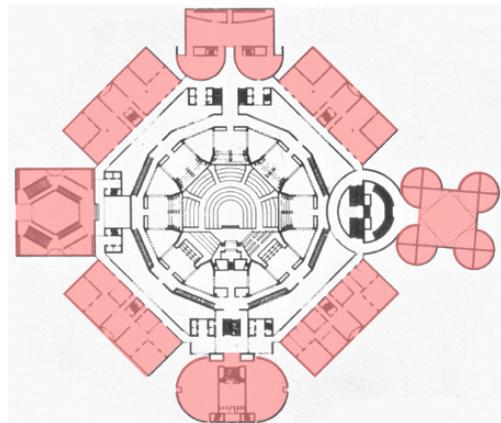
⁷¹ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amsterdão; Raúl Hestnes Ferreira», sem data.



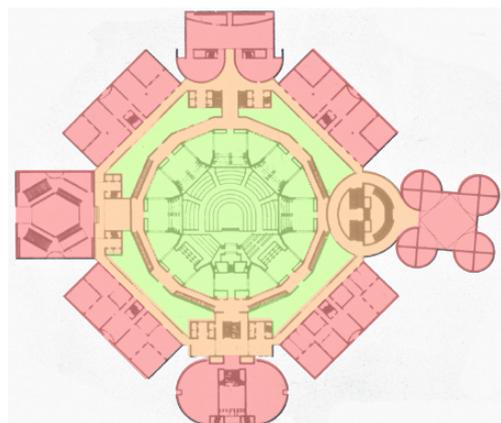
Espaços centrais em altura



Espaços servidos - periféricos ao edifício



Conexão: Espaços servidores (laranja)



Esquema ilustrativo da relação entre espaços servidos e servidores, em comparação ao Parlamento de Dacca (1964-1982), de Louis Kahn.

Kahn afirma no seu discurso no CIAM de 1959 que “a câmara municipal, que era um lugar de reunião, é agora algo distinto, e deve voltar a ser um conjunto de espaços onde a população se possa reunir.”⁷² Esta é uma premissa que revemos no edifício de Hestnes Ferreira, cuja entrada marcada acede a um átrio, que se constitui o *centro*, como ponto de encontro e de convívio. A analogia com o Parlamento de Dacca (1964-1982) é inevitável, não só por Hestnes ter participado na sua concepção⁷³, mas também pelo facto da assembleia estar também ao *centro* e representar o espaço de debate por excelência. De resto, destacamos a relação inequívoca da estrutura axial de ambos os edifícios e a ordem dos espaços, que nos parece um ponto a aprofundar.

*“Cada uno de los espacios debe tener su propia definición de lo que hace, y de eso nacerá el exterior, el interior, la sensación de los espacios, la sensación de llegada. Todas estas cosas indican por sí mismas – una vez que hemos pensado en ellas – que constituyen un ámbito de espacios, una jerarquía de espacios, y no simplemente una sensación. No basta con decir “tengo la sensación que esto debería ser más grande aquí y sobresalir aquí”, y cosas parecidas. Eso también se puede hacer – y está muy bien –, pero debe haber una especie de estructura interna que nos permita hacerlo”*⁷⁴

A estrutura interna que Kahn refere, encontra no edifício de Hestnes a sua sucessão a partir do grande átrio central, sucedido pelas circulações e, por fim, pelos espaços que contêm o programa, *individualizando as diversas partes*. “Os espaços devem-se diferenciar. As zonas que dão serviço a um espaço e os espaços que são servidos são duas coisas distintas”⁷⁵. Os diferentes espaços, *servidos* e *servidores*, que as figuras ao lado ilustram, cumprem funções distintas, visíveis não só no próprio desenho, mas também na volumetria do conjunto, onde também surgem como *partes* diferentes. O fim desta sucessão, culmina nos espaços servidos que, para lá do grande átrio axial, se dispõem na orla do edifício, “recebendo luz das superfícies envidraçadas”⁷⁶ e cumprindo outro dos preceitos de Kahn, que afirma que “nenhum espaço é realmente um espaço se não tiver luz natural”. A materialidade é, igualmente, reflexo da lição

⁷² Kahn, Latour, e Sainz, *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*, 95. Trad. “El ayuntamiento, que era el lugar de reunión, es ahora algo distinto. Y debe volver a ser un ámbito de espacios donde la gente pueda reunirse.”

⁷³ Raúl Hestnes Ferreira, «Entrevista», *Arquitectura*, Junho de 1973

⁷⁴ Kahn, Latour, e Sainz, *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*, 100.

⁷⁵ Ibid. Trad. “Los espacios deben diferenciarse. Las zonas que dan servicio a un espacio y los espacios que están servidos son dos cosas distintas.”

⁷⁶ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Raúl Hestnes Ferreira».



184. Maquete de estudo - Proposta de Raúl Hestnes Ferreira

de Kahn, revista no uso do tijolo (indissociável de Amesterdão), mas também no desenho da arcada que circunscreve o edifício.

Apesar de o considerarmos um *edifício-objeto*, por se prender essencialmente com motivos da *forma*, revemos nesta proposta o *plano filosófico*, atrás enunciado, que Hestnes resgata de Kahn. Não se constitui como uma *imagem* perante a cidade, mas também não adota a sua estrutura e individualiza-se enquanto objecto na sua paisagem. É, antes, uma abordagem moderada pela valorização do espaço interior, enquanto geradora do seu aspecto exterior.

Ainda no âmbito da *imagem*, José Pulido Valente, aproxima-se de uma abordagem contextual, mas não deixa de propor um *objecto* justificado a partir de um exercício formal. A proposta parte da afirmação do edifício, mas não através da sua volumetria. O próprio refere que se aproxima de um “edifício-cidade”⁷⁷, em continuidade com as cérceas da malha urbana e privilegiando os espaços comuns e flexíveis no centro do edifício. Destaca-se, no entanto, enquanto exercício plástico profundamente assente na materialidade e na dinâmica que os elementos construtivos impõem no seu espaço. A “escultura em cristal”⁷⁸, que refere, diz respeito à utilização do vidro como elemento fundamental da linguagem do edifício. Os *reflexos* e os *múltiplos pontos de vista* surgem como premissas lúdicas e remetem para a *transparência*, que sugere um sentido de democracia.

Pulido Valente remete-o, não para uma relação a nenhuma influência direta na sua arquitetura, mas sim como um “emblema da sua maneira de ser e estar”: “não ser espetáculo”, trabalhando os espaços “como são e merecem”⁷⁹. A inscrição no concurso em conjunto com o escultor José Rodrigues (1936-2016) e o pintor Jorge Pinheiro (1931), para que “viessem a trabalhar no projeto, caso viesse a ser ganho”⁸⁰, reflete a relação próxima com as artes, com as quais “andou sempre ligado”⁸¹. Aproxima a proposta de um objeto artístico afirmado, não pela força do gesto arquitectónico, mas pelos argumentos intelectuais que fazem de si uma “escultura habitável”⁸².

⁷⁷ Entrevista a José Pulido Valente, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.

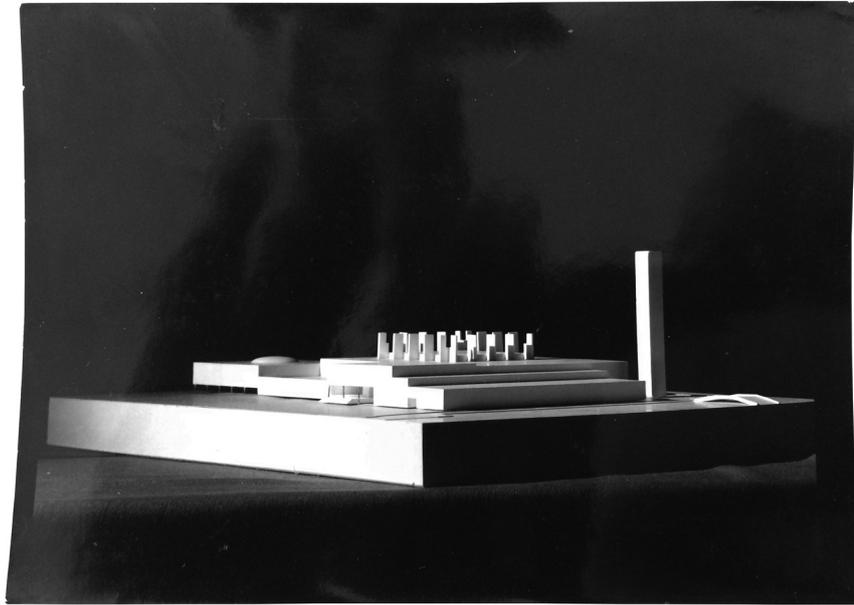
⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

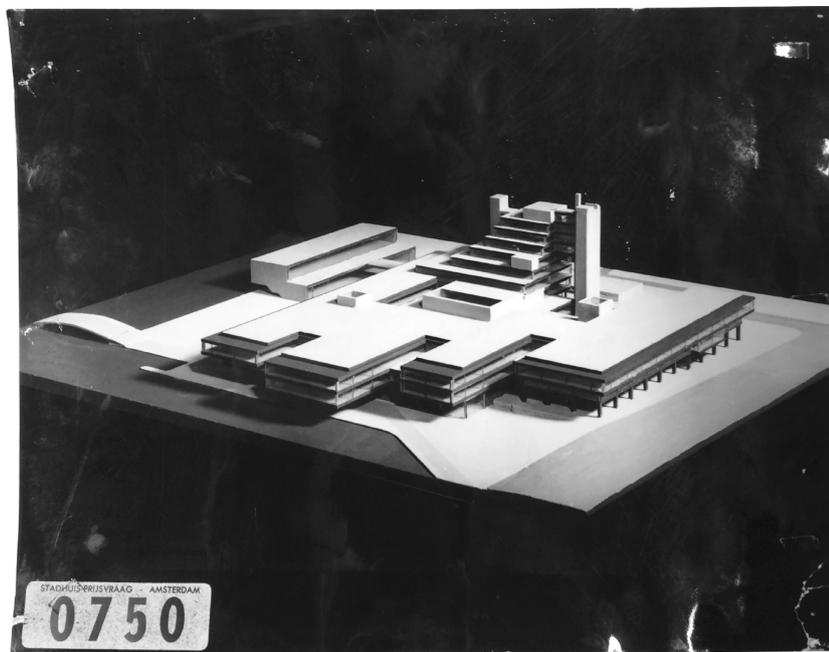
⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; José Pulido Valente», 1967.



185. Proposta de José Pulido Valente (004)



186. Proposta de Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha (752)

No seguimento da relação do interior do edifício e o espaço público exterior, destacamos o facto de Pulido Valente os ligar através de um grande espaço polivalente, no centro do edifício, através de grandes corredores que o atravessam. O sentido de cidade que promove nesta continuidade, também é reconhecível na proposta de Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha. O conceito de “rua interior”⁸³ a que recorrem e que culmina, também, num grande átrio central, que rege a ordem espacial do edifício e se organiza em torno deste centro. Por outro lado, constatamos a variação do perímetro do edifício, que se adapta, tanto à margem do canal, enfatizando a sua relação com o plano de água, como às ruas circundantes. Apesar da torre, assente sobre a plataforma horizontal, o destacar na paisagem de Amesterdão, remetemo-lo para uma abordagem próxima do *edifício-cidade*, pois a subtilidade da sua integração volumétrica o justifica.

Destacamos, ainda, a proposição de um sistema construtivo leve e modular, distinto das outras propostas portuguesas, que Costa Cabral remete para a sua propensão para “os aspectos funcionais”, complementares à “preocupação plástica”⁸⁴ de Tainha. No entanto, ambos remetem influência para a “prática da arquitetura”⁸⁵ e para os temas do Atelier Nuno Teotónio Pereira, onde colaboraram, como fundamentais na sua abordagem a Amesterdão.

O facto de os dispormos num sentido de *edifício-cidade*, significa que constatamos, também, a importância de Teotónio Pereira na cultura arquitectónica portuguesa e, mais especificamente, no contexto Lisboeta. Tanto o experimentalismo de novos sistemas construtivos, mas essencialmente a “fundamentação teórica baseada na contextualização”⁸⁶, que revemos na proposta, correspondem a uma rejeição dos dogmas do movimento moderno, numa aproximação à envolvente física e à dimensão social.

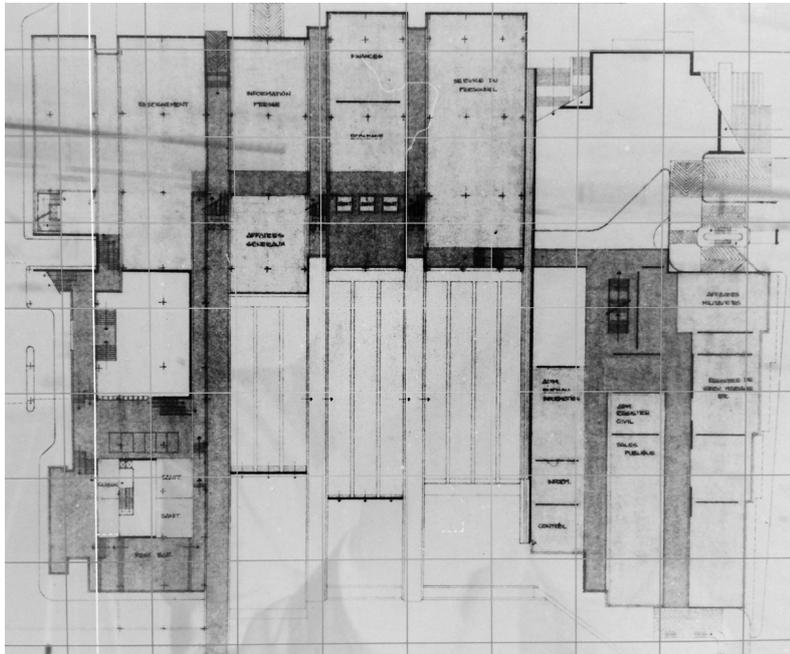
“Articulado com esta aproximação experimental pode falar-se de um desejo de contextualização, de relação com a envolvente física, quer se trate de um amplo território quer de um troço de cidade. Por outras palavras, é uma prática que estabelece uma relação orgânica com as preexistências, confirmada através da procura de naturalidade no modo como as construções são implantadas, como potenciam e se adaptam à paisagem. Mas,

⁸³ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Tainha», 1967.

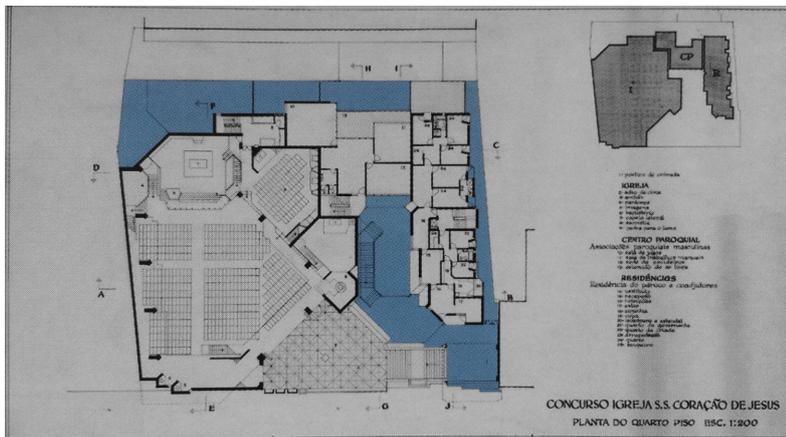
⁸⁴ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral, entrevistado por José Esteves, Abril de 2017.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Químera, 2004), 21.



187. Proposta de Pedro Vieira de Almeida (271)
Planta do piso de entrada - praça



188. Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-1976), Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas
Planta do piso de entrada - espaço central de entrada

também da procura de uma relação efectiva com o contexto social, com os utentes, com os utilizadores. Uma arquitetura participada quando ainda não se falava nisso. Pode dizer-se que se trata afinal de uma prática baseada numa contextualização que se constrói a dois níveis, o físico e o social: se a preocupação de integrar, de responder, de se colocar em relação com a envolvente física constitui motor da concepção, do mesmo modo o desejo de responder a um dado social e humano foi transformado num estímulo conceptual.”⁸⁷

Esta abordagem, enquanto método de trabalho, conduz a que o próprio atelier se transforme numa *escola*, onde a investigação e o trabalho em equipa motivam um “espaço aberto à inovação, discussão e formação”. É neste seguimento que introduzimos a proposta de Pedro Vieira de Almeida, que afirmamos precursora, mais do que qualquer uma, de um novo sentido de edifício e cidade: uma *nova monumentalidade*.

À semelhança de Teotónio, “são os conceitos e não as formas que sustentam a sua reflexão e a sua prática.”⁸⁸ A “rejeição de uma arquitetura-objecto”⁸⁹, que se apoia em argumentos ideológicos, de democracia e continuidade com a cidade, assume que a importância do edifício não está na sua forma, mas nos “actos que nele são alcançados”⁹⁰. O assumir destas premissas toma forma numa volumetria que respeita as cêrceas da envolvente e preenche o lote do terreno, levando a praça que outrora existiu para o seu interior, dispondo, à sua volta, o programa municipal na orla do terreno. Este forte sentido urbano, que transporta a cidade para o interior do edifício, é revisto (quase literalmente) na Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-1976), na qual Pedro Vieira de Almeida colaborou. Também esta se orienta em relação a uma “praça interiorizada”, enquanto “coração do espaço interior”. Este vazio central, articula os acessos às diferentes dependências paroquiais e liga-as à rua “através de um percurso urbano resolvido com escala e intimidade”, “que se oferece à cidade e à comunidade”.

Esta comparação destaca o “modo como a escala da arquitectura articula a metamorfose para a dimensão urbana”⁹¹ e a importância que é atribuída por esta proposta ao espaço público, às ruas, e às praças, fundamentais para o exercício de uma cidadania efetiva. Assim a dispomos segundo a lógica de *edifício-cidade*. Tal como a Igreja “definiu um novo conceito

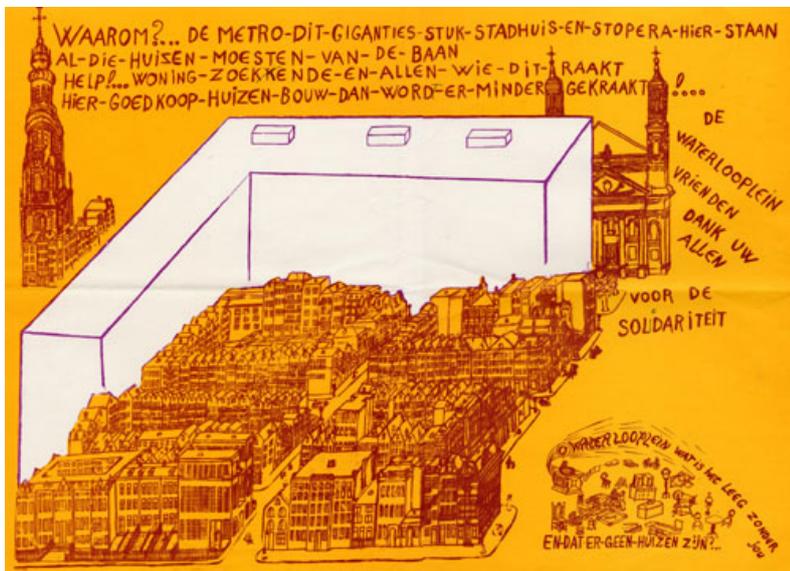
⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., 22.

⁸⁹ «Memória Descritiva; Concurso para a Câmara de Amesterdão; Pedro Vieira de Almeida», 1967.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ana Tostões, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera Editores, sem data), 18.



189. Caricatura da proposta vencedora, 1982

na intervenção urbana em Portugal”, por ventura, este edifício também teria o potencial de o conseguir em Amesterdão.

É tempo de recuperar o sentido urbano que realçámos das propostas Estruturalistas e reconhecer, comparando, a semelhança da abordagem ideológica de Vieira de Almeida, enquanto *edifícios-cidade*. Rejeitando o *objeto*, refunda a relação entre o espaço público e instituição pública. Mas o português vai mais longe: acrescenta-lhes hierarquia e revisita o conceito espacial de uma Câmara Municipal num sentido pleno de democracia e cidadania: revê a monumentalidade, rejeitando-a, e, assim, vai ao encontro do que Doxiadis escreve como o caminho da *transição*:

*“I find I have an obligation to follow only that road ahead of me that is not obstructed and cluttered up with monuments, a road whose largest shadows will be cast by simple, plain, human buildings.”*⁹²

Neste sentido, interessam-nos mais as soluções e as propostas arquitectónicas que se “abrem aos problemas”, sobretudo os das relações urbanas, como utilização colectiva da cidade e dos edifícios, do que “que são testemunho, mesmo ao nível da perfeição, de um percurso puramente autobiográfico ou estilístico (mesmo se essa componente é essencial numa obra arquitectónica).” Debruçamo-nos sobre uma posição comum a Aymonino, valorizando, para lá das linguagens específicas, sobretudo, as propostas que “melhor respondem a um papel da arquitectura na cidade; na cidade presente, mas que *abrem*, no presente, para uma das possíveis hipóteses da cidade futura”⁹³. Remetemos, assim, a *transição* para arquiteturas que se constituem expectantes, na medida em que não representam formas acabadas, mas que propõem uma reflexão crítica, e sobretudo inteligente, das relações com a cidade, no espaço, mas também no tempo.

Ainda que a todas as propostas possamos atribuir valores *novos* no âmbito da *monumentalidade*, na de Pedro Vieira de Almeida constatamos a abordagem mais experimental na intenção de a renovar. Cumpre-se, portanto, a resposta à questão de Amesterdão, suprimindo provavelmente as suas reais necessidades no âmbito espacial e temporal.

⁹² Doxiadis, *Architecture In Transition*, 194.

⁹³ Aymonino, *O Significado das Cidades*, 155.

EM TRANSIÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

SOBRE A VITALIDADE¹ DO PANORAMA PORTUGUÊS

Iniciamos este último capítulo em tom conclusivo, recuperando a *nova monumentalidade* que constatámos atrás, como um factor da *transição*, quer pelo facto da arquitetura se propor através de novas formas e linguagens, bem como por ser revista num renovado sentido de cidade, pleno de cidadania e urbanidade. Esta *transição*, que iremos visitar e desenvolver ao longo destas palavras finais, não é só a evidência de uma série de factores morfológicos observados nas propostas. Remete, bem para além disso, a uma dimensão mais ampla, na qual podemos reconhecer um conjunto de relações no seio da arquitetura portuguesa e internacional. Se o Concurso é, por um lado, um sinal vital da internacionalização da arquitetura portuguesa, também prenuncia algo que está a seguir ao próprio *transitar*. Neste sentido, abordamos de seguida alguns factores que constatamos pertinentes incluir na conclusão desta dissertação, com vista à interpretação do Concurso enquanto momento da *transição*.

As nossas *considerações finais* advêm da reflexão anterior, na qual instrumentalizámos os conceitos de *edifício-objeto* e *edifício-cidade* na *linha de conceitos*, no seguimento da noção das novas interpretações da *monumentalidade*. Observamos os dois extremos da linha e recuperamos a constatação de dois mundos, *objecto* e *cidade*, que se prendem com a dimensão das repostas contrárias - opostas - dadas pelos arquitetos portugueses. Num primeiro momento, destacámos a resposta afirmativa de Conceição Silva e Tomás Taveira, sublinhando o seu carácter pragmático na abordagem à cidade, que sugere um certo facilitismo no gesto vertical e na sua aproximação ao local, embora não deixe de procurar circulações e dinâmicas horizontais. Assim, assumimos esta atitude como uma tentativa de ir ao encontro de uma sociedade em crescente sentido capitalista, num edifício dotado de força suficiente para provocar o impacto necessário à retenção de uma *imagem* - elemento favorável ao carácter representativo de uma Câmara Municipal. Esta atitude *comunicante*, que é reconhecida noutros edifícios, como o Hotel da Balaia (1965-1967), ou o posterior Edifício Castil (1968-1972), remete para uma ruptura com a tradição “politicamente resistente e profissionalmente austera”², que revemos na atitude de Pedro Vieira de Almeida. A sua proposta, como vimos, revela um autêntico manifesto político, cuja formalização assenta, no encontro da dimensão cívica com a escala urbana, num profundo sentido ideológico. Este contraste remete para uma

¹ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral, entrevistado por José Esteves, Abril de 2017.

² Jorge Figueira, «A Periferia Perfeita : Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80» (Universidade de Coimbra, 2009), 110.

dimensão mais experimental e de pesquisa, indissociável de uma postura crítica e subversiva no seio da arquitetura portuguesa.

Estas duas dimensões de atelier, *empresarial* e de *vão de escada*, deram azo, pouco depois, a um sério confronto no Encontro Nacional de Arquitectos de 1969, reforçando a “contradição entre duas posições perante a profissão”³. Ao evidenciar sua clara oposição, sugerimos a amplitude e diversidade dos contextos em que os arquitetos portugueses exercem a profissão, tanto numa resposta intensa a uma lógica de mercado, bem como em posição crítica e resistente. A arquitetura portuguesa mostra-se, assim, variada, discutida, abrangente e viva. Contudo, ressaltamos que o *experimentalismo* é absolutamente transversal às duas visões da arquitetura. Se uma é *experimental* - e eficiente - na inclusão de referências alheias à cultura arquitectónica portuguesa e na sua génese comunicante, a outra é-o na sua posição crítica perante a cidade, procurando no sentido urbano da cidadania a sua *experiência*.

Mas se a dicotomia entre a dimensão *empresarial* e o âmbito do *vão de escada* desvenda, por si, uma questão pertinente e evidente no Concurso, constatamos o facto de as equipas terem, à exceção de uma, origem em Lisboa. A este facto, devemos prestar especial atenção, visto que enuncia, não só uma distância física entre cidades mas, sobretudo, crítica e cultural. Taveira afirma:

*“Efetivamente, naquele tempo, a cultura que se fazia em Lisboa era dez vezes superior à do Porto. Portanto, a quantidade de informação que circulava por aqui (Lisboa) era muitíssimo superior. O que não quer dizer que as pessoas do Porto não fossem cultas, só que era um ambiente muito mais fechado e mais pequeno.”*⁴

Sem tomar partido de nenhuma opinião subjacente, reconhecemos em Lisboa uma abertura mais predisposta à *disseminação de abordagens*⁵ dos anos 60, fruto do “panorama cultural muito maior”⁶, que até a própria quantidade de profissionais explica: “Havia era mais arquitetos em Lisboa do que no Porto. Portanto, só por uma questão do número, havia

³ Sergio Fernandez, *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*, 2ª ed (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988), 173.

⁴ Entrevista a Tomás Taveira, entrevistado por José Esteves, Abril de 2017.

⁵ Figueira, «A periferia perfeita», 105.

⁶ Entrevista a Victor Consiglieri, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.

uma percentagem maior”⁷. Em Lisboa, tanto o crescimento das encomendas de terciarização da cidade, bem como as do lazer ou as culturais, suscitam um maior *internacionalismo* nas linguagens e referências. No Porto, a revisão seguia a corrente pedagógica da ESBAP, pelo que o meio cultural se rodeava em torno da figura de Fernando Távora e das reflexões decorrentes do Inquérito. Se no Porto a reflexão é em *síntese*, em Lisboa é em *somatório* e, de facto, esta sugestão de pluralidade Lisboaeta revela-se em força no Concurso.

O que é facto é que a capital nos demonstra um contexto mais amplo, tanto num plano “empresarial”, revisto em Conceição Silva, bem como num “artesanal”⁸, em Pedro Vieira de Almeida. Do Porto, acabamos por tomar Pulido Valente como um *outsider* e, na sua proposta, não revemos reflexos dos temas inerentes ao que hoje nos referimos como a Escola do Porto. No sentido do *internacionalismo* da capital, assumimos deduzível uma maior predisposição à escala e contexto de Amesterdão e, assim, encontramos um possível motivo para a participação alargada de Lisboa no Concurso. Não obstante, e sem tomar nenhuma destas afirmações como certezas, também estes dois polos, que só muito mais tarde serão descentralizados, são sinais de vitalidade e diversidade na cultura arquitectónica portuguesa.

Por outro lado, o sentido *plural* que descrevemos demonstra a capacidade teórica e prática desta *geração* de arquitetos portugueses - facto indissociável da *crescente internacionalização* da cultura arquitectónica nacional, que abordámos anteriormente. Apesar do contexto político e social, constatámos, tanto pelas entrevistas aos arquitetos, bem como pelas circunstâncias dos seus percursos, que a internacionalização da cultura arquitectónica portuguesa se fez em processo de constante abertura e evolução. Só assim é possível explicar uma participação tão ampla em Amesterdão. Costa Cabral considera uma suposta dificuldade na relação com o estrangeiro, uma “não questão”, afirmando:

*“Eu nunca tive problemas em sair de Portugal, apesar de tudo, por pertencer à UIA e de ir aos congressos. Havia cá um grande sindicato. Nós tínhamos muita informação através da UIA sobre os movimentos modernos. Eu nunca me senti numa camisa de onze varas cá em Portugal.”*⁹

⁷ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral.

⁸ Ana Tostões, «Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos», em *Arquitetura moderna portuguesa: 1920-1970* (Lisboa, 2004), 149.

⁹ Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral.

Talvez pelo facto deste concurso que analisamos estar, até agora, por desvendar, mas também pela distância temporal acalmar a revolta contra um regime que estreitava as fronteiras intelectuais aos artistas e intelectuais portugueses, encontramos esta questão da internacionalização bem mais suavizada pela palavra dos arquitetos entrevistados, do que supúnhamos pela ideia generalizada da difícil transposição de fronteiras. Abordar a evolução desta relação com o exterior foi determinante no esclarecimento do próprio motivo da *ida* a Amesterdão, mas sobretudo na sua ligação à libertação do sentimento generalizado de “periferia” que a arquitetura portuguesa sofreu ao longo do século XX, até meados dos anos 80. Tanto esta abertura ao exterior, bem como a diversidade das propostas e arquitetos, remetem para uma *vitalidade* da arquitetura portuguesa, num inequívoco “alinhar de agulhas”¹⁰ perante a discussão internacional em torno da modernidade. É assim que assumimos que o Concurso Internacional para a Câmara de Amesterdão é um momento fundamental da internacionalização e da vitalidade da arquitetura portuguesa na década de 1960.

UM PRENÚNCIO DE PÓS-MODERNISMO¹¹

*“Evolution is now such that architecture styles are supposed to be created by everyone every day, and for the first time we are confusing architectural fashion with architectural style. It’s this evolution, this transition from phase to phase, that led me to call the architecture of our times **Architecture in Transition**”*¹²

Remetemos, agora, para um ponto de vista que nos pretende justificar o concurso como um momento da *transição* da arquitetura portuguesa. Este termo, que tanto abordámos ao longo da dissertação, situa a discussão arquitectónica entre *o culminar do movimento moderno e a afirmação do pós-modernismo*: uma *transição de fase em fase*, que Doxiadis em 1968 esclarece como uma *evolução* que se localiza entre partes. Mas este momento, ou esta passagem, é tudo menos um momento consensual e coerente, como afirma Jorge Figueira:

“os anos 60 (...) significam uma desagregação criativa e ruidosa, mas não necessariamente uma ruptura. Marcam, no entanto, o fim de uma racionalidade em

¹⁰ Susana Lobo, «Sun, Sand, Sea & Bikini. Arquitectura e turismo: Portugal anos 60», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 91 (1 de Dezembro de 2010): 1.

¹¹ Entrevista a José Pulido Valente, entrevistado por José Esteves, Maio de 2017.

¹² Constantinos A Doxiadis, *Architecture In Transition* (Oxford University Press, 1963), 24.

*sentido único e inauguram um lugar onde se sobrepõem racionalidades, numa rede que ainda agora se expande. A arquitectura moderna é, nesse período, sucessiva e ciclicamente contestada, reanimada e reformulada.”*¹³

Apesar de tratarmos o contexto específico do Concurso, o conjunto das *experiências* que analisámos, representa um sinal da contestação ao ideário moderno. A racionalidade em *sentido único* é, nesta altura, conseqüentemente reinterpretada em múltiplas visões, em *contradição* ao seu carácter absoluto. Neste sentido, as propostas portuguesas remetem para a “disseminação de abordagens”¹⁴ na prática da arquitetura nacional dos anos 60. Assim, neste tempo, remeter para a arquitetura portuguesa como um todo, é afirmá-la enquanto um conjunto plural de *experiências*. Não é *portuguesa* num sentido único, mas também não é de Amesterdão. É da América de Kahn, da Inglaterra de Stirling, ou do Portugal de Teotónio.

Se Taveira indica a *ruptura* ao afirmar o seu edifício num plano de *ficção científica*, ou Fernandes Pinto num mundo que advém das experiências brutalistas Americanas, Pedro Vieira de Almeida prolonga a herança moderna deixada pela reflexão crítica de Teotónio Pereira ao longo os anos 50, em torno de um renovado sentido cívico e urbano. Cumpre, por ventura, o que Doxiadis descreve como o suposto sentido da *transição*:

*“The road we have to take leads towards a human and ecumenic architecture which, instead of eliminating all local expressions, will incorporate them in an architecture which will continue and not set aside the traditions of the past.”*¹⁵

Em todo o sentido, a concentração de abordagens objetuais no Concurso, remete-nos para uma “separação do *objecto* da sua carga moral”¹⁶ e assim, para a *ambiguidade* potenciadora de uma pulverização de tendências e explorações formalistas, que vai abrir a amplitude do que *vem a seguir*. O concurso, como afirma Pulido Valente, representa um “prenúncio de pós-modernismo”¹⁷, que revela, não só na intenção de transpor as fronteiras nacionais, bem como na pluralidade, uma vontade jovem e intensa de um país que se quer catapultar para o seio da

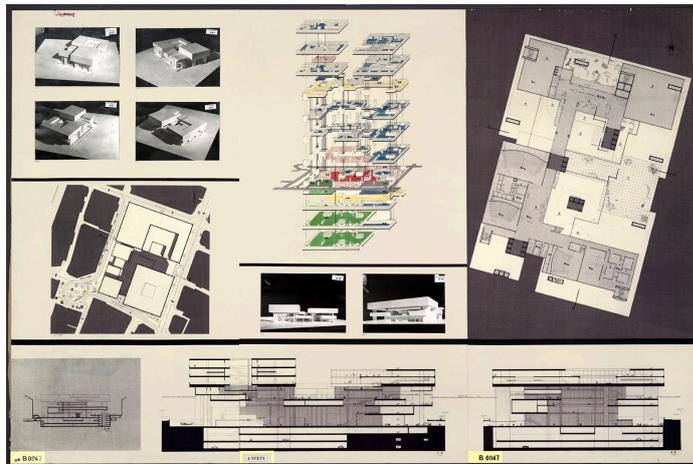
¹³ Figueira, «A periferia perfeita», 10.

¹⁴ Ibid., 105.

¹⁵ Doxiadis, *Architecture In Transition*, 195.

¹⁶ Figueira, «A periferia perfeita», 1.

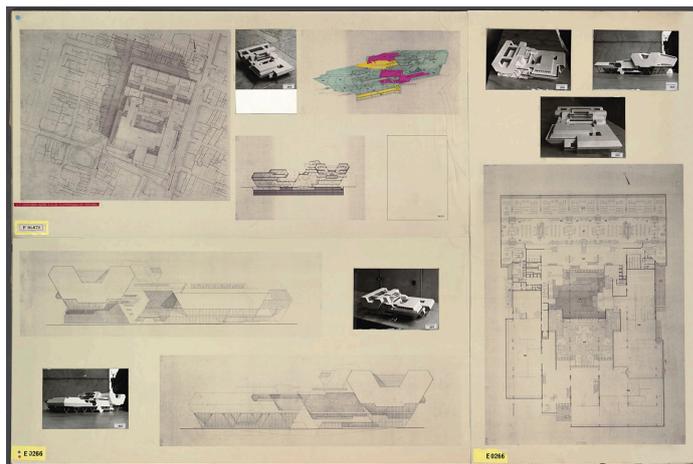
¹⁷ Entrevista a José Pulido Valente.



190. Luís Fernandes Pinto (027)



191. Ruy Jervis d'Athouguia e Alberto Pessoa (227)



192. António Pecegueiro e José Coimbra Neves (266)

Propostas Portuguesas para o Concurso da Praça Beaubourg (Centre Pompidou), Paris, 1971

discussão europeia. É sinal da ânsia de palco de uma arquitetura que quer ser protagonista, não só devido à eterna sensação de periferia, mas também por se estar, a pouco e pouco, a soltar do colete de forças moderno.

Hoje revemos o sentido plural e diverso do vibrar pós-modernista como um factor fundamental da emancipação da arquitetura portuguesa, ao longo dos anos 80 e 90, e constatamos que, já nos anos 60, a celebração se fazia sentir. Também, mas não só por isto, assumimos, concluindo, que o concurso de Amesterdão não é um ponto de viragem absoluto, mas sim um inequívoco momento, ou sinal, da *transição*.



É no sentido do que *vem a seguir* que possibilitamos uma extensão desta investigação. Em 2016, num artigo intitulado “Concursos de Arquitetura lá fora”, Pedro Baía refere como o “primeiro momento” da participação dos arquitetos portugueses em concursos internacionais, o arco temporal “1980-1990”¹⁸, destacando os concursos de Álvaro Siza, em Berlim (1979-1984) e Veneza (1985), como os primeiros no processo de alargamento das fronteiras da arquitetura portuguesa. No entanto, com esta dissertação, demonstramos que esta *viagem* começou bem mais cedo, num período aparentemente não tão propenso à internacionalização e em pleno clima de *transição*.

Abrimos, então, um precedente: se, em 1967, tivemos a oportunidade de visitar o Concurso de Amesterdão, em 1971, estendemos a *viagem* a Paris, ao Concurso para a Praça Beaubourg, ganho por Renzo Piano e Richard Rogers, no que mais tarde se vem a chamar Centre Pompidou. De Portugal, constamos a participação de 3 equipas; Luís Fernandes Pinto, também participante em Amesterdão, Ruy Jervis d’Athouguia e Alberto Pessoa - cuja autoria da Sede da Fundação Gulbenkian os referencia no projeto de grandes complexos culturais - e, ainda, José Paulo Coimbra Neves e António Costa Pecegueiro.

¹⁸ Pedro Baía, «Concursos de Arquitetura lá fora», em *Arquitetura em Concurso*, 2016.

Contudo, outras participações existiram em grandes e médios concursos, cujas propostas portuguesas se dispõem perante um sem número de arquitetos internacionais: os concursos de Siza atrás mencionados, Souto Moura e Byrne, na Bélgica, a dupla ARX, em Berlim, Carrilho da Graça, em França, entre outros, que se contam até aos dias de hoje. Vemos como pertinente e interessante justapor estes momentos ao fenómeno de globalização e da, ainda mais evidente, internacionalização da arquitetura portuguesa: o pós 25 de Abril, a entrada na Comunidade Europeia, o nascimento de novas faculdades, o crescimento exponencial do número de arquitetos, bem como o *boom* dos meios de comunicação e do digital. Todas estas serão razões de uma possível transversalidade entre a arquitetura portuguesa e um contexto internacional em crescente contacto.

O estudo da arquitetura em âmbito de concurso é-nos particularmente estimulante, pois se mede segundo uma plataforma comum que permite a análise de mundos diferentes sob os mesmos critérios. Observamos, nesta linha de investigação, a riqueza da individualidade de cada proposta, que nos remetem para morfologias específicas, percursos e referências distintos e, assim, à caracterização da Arquitetura Portuguesa no seu âmbito geral através das singularidades das suas personagens.

De facto, a investigação da Arquitetura Portuguesa em Concurso num âmbito internacional está, ainda, por consolidar. Não só devido a este facto, mas também ao estímulo que encontramos na descoberta e análise ao Concurso de Amesterdão, propomos um prolongamento desta pesquisa. Se com esta dissertação referenciámos o início da participação portuguesa em concursos internacionais, sugerimos, como uma possibilidade futura, o estudo alargado do conjunto de participações no rumo para a contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

ENSAIOS E MONOGRAFIAS

- Almeida**, Pedro Vieira de. *A arquitectura no Estado Novo: uma leitura crítica: os Concursos de Sagres*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- Almeida**, Pedro Vieira de; **Becker**, Anette; **Tostões**, Ana e **Wang**, Wilfried, eds. *Arquitectura do século XX: Portugal, Portugal, München ; New York : Prestel ; Frankfurt am Main : Deutsches Architektur-Museum ; Lisboa : Portugal-Frankfurt 97 : Centre Cultural de Belém, 1997*. Architektur im 20. Jahrhundert 3. München ; New York : Frankfurt am Main : Lisboa: Prestel ; Deutsches Architektur-Museum ; Portugal-Frankfurt 97 : Centre Cultural de Belém, 1997.
- Associação dos Arquitectos Portugueses, ed. *Percursos de carreira*. Lisboa: AAP, 1994.
- Aymonino**, Carlo. *O Significado das Cidades*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- Banham**, Reyner. *A Critic Writes - Essays by Reyner Banham*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Baptista**, Luís Santiago. *Arquitetura em concurso: percurso crítico pela modernidade portuguesa*, 2016.
- Boano**, Camillo. *The Ethics of a Potential Urbanism: Critical Encounters between Giorgio Agamben and Architecture*. Routledge, 2016.
- Braghieri**, Gianni. *Aldo Rossi*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- Broadbent**, Geoffrey. *Tomás Taveira: Architectural Works and Designs*. Londres: Academy Editions, 1990.
- Doxiadis**, Constantinos A. *Architecture In Transition*. Oxford University Press, 1963.
- Duyn**, Roel van. *Provo. De geschiedenis van de provotarische beweging 1965-1967 (Provo. The history of the provocratic movement 1965-1967)*. Amsterdão: Meulenhoff Nederland, 1985.
- Fernandez**, Sergio. *Percursos: arquitectura portuguesa: 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988.
- Ferreira**, Raúl Hestnes. *Raúl Hestnes Ferreira: projectos = projects, 1959-2002*. Arquitectura. Porto: Edições Asa, 2002.
- Figueira**, Jorge. *Escola do Porto: um mapa crítico*. Coimbra: edARQ - Edições do Departamento de Arquitectura, 2002.
- Filgueiras**, Octávio Lixa. «Da função social do arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada». Escola Superior de Belas-Artes, 1985.

- Kahn**, Louis I.; **Latour**, Alessandra e **Sainz**, Jorge. *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.
- Lisboa 94. *Anos 60: Anos de Ruptura: Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- Mumford**, Eric Paul. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press, 2002.
- Ockman**, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 1993.
- Pinto**, Luís Fernandes. *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*. GETECNO. Lisboa, 2008.
- Portas**, Nuno. *A Arquitectura para Hoje seguida de A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- Providência**, Paulo, e **Baía**, Pedro, eds. *Bartolomeu Costa Cabral - 18 Obras*. Porto: Circo de Ideias, 2016.
- Rossi**, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*. [2ª] ed. Cosmos Arquitectura. Lisboa: Ed. Cosmos, 2001.
- Sociedade Nacional de Belas Artes; **Silva**, João Pedro Conceição; **Silva**, Francisco Manuel Conceição e Associação dos Arquitectos Portugueses, eds. *Francisco da Conceição Silva, arquitecto 1922/1982*. [Lisboa: s.n, 1988.
- Tainha**, Manuel. *Manuel Tainha: projectos = projects: 1954-2002*. Arquitectura. Porto, 2002.
- Toorn**, Jan van. *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*. Amsterdam Gemeenteraad, 1969.
- . *Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*. Amsterdam Gemeenteraad, 1967.
- Tostões**, Ana. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera Editores, 2004.
- Tostões**, Ana, Manuel Lacerda, A. Miguel Saraiva, e Miguel Soromenho, eds. *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*. Património moderno. Lisboa: IPPAR, 2004.
- Tostões**, Ana, Sindicato Nacional dos Arquitectos, e Ordem dos Arquitectos, eds. *1º Congresso Nacional de Arquitectura*. Ed. facsimil. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.
- Valente**, José Pulido. *A Minha Arquitetura - O Meu Plano de Urbanização Para o País*. 1ª. Porto: Edição de Autor, 2015.
- Venturi**, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARTIGOS

- Almeida**, Pedro Vieira de. «A Obra de Chorão Ramalho». Em *Percursos de Carreira*. Lisboa: AAP, 1994.
- Baía**, Pedro. «Concursos de Arquitetura lá fora». Em *Arquitetura em Concurso*, 2016.
- Banham**, Reyner. «History Faculty, Cambridge» *Architectural Review*, Novembro de 1968
———. «The New Brutalism». *Architectural Review*, Dezembro de 1955.
- Beinart**, Julian. «Amancio Guedes. Architect of Lourenço Marques». *Architectural Review*, Abril de 1961.
- Cid**, Pedro. «Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas». *Arquitetura*, Fevereiro de 1957.
- Claessens**, François. «Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces». *OASE*, Novembro de 2006.
- Consiglieri**, Victor, e **Lopes**, J Teixeira. «Álvaro Siza e Tomás Taveira». *J-A*, Junho de 2005.
- Consiglieri**, Victor, e **Touissant**, Michel. «Para uma nova contradição na arquitectura?» *J-A*, Junho de 2005.
- Correia**, Nuno. «O início da 3.ª série da revista arquitectura em 1957 a influência das leituras de casabella-continuità e architectural review». *Revista de História da Arte*, n.º 10 (2012) 10 (2012): 79–93.
- Duyn**, Roel van. *Provo. De geschiedenis van de provotarische beweging 1965-1967 (Provo. The history of the provocratic movement 1965-1967)*. Amsterdão: Meulenhoff Nederland, 1985.
- Fernandes**, José Manuel. «Dos anos 60 aos 70 na arquitectura portuguesa». Em *Anos 60: anos de ruptura: arquitectura portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa, 1994.
- Guedes**, Amâncio. «Y Aura-t-il une Architecture? Ouvres et Projects». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Julho de 1962.
- Hertzberger**, Herman. «Open Versus Closed Structures». *Volume #35: Everything Under Control*, Abril de 2013.
- Hestnes** Ferreira, Raúl. «Entrevista». *Arquitetura*, Junho de 1973.
- Heuvel**, Dirk van den, e **Frausto**, Solomon. «Open Structures: An Introductory Dossier on Dutch Structuralism». *Volume #35: Everything Under Control*, Abril de 2013.
- Kahn**, Louis I. «Estrutura e Forma». *Arquitetura*, Março de 1962.

- Lobo**, Susana. «Sun, Sand, Sea & Bikini. Arquitectura e turismo: Portugal anos 60». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 91 (1 de Dezembro de 2010): 91–106.
- Martins**, João Paulo. «Arquitectura Moderna em Portugal: a Difícil Internacionalização. Cronologia». Em *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*. Lisboa, 2004.
- «Miranda Guedes. Arquitecto de Lourenço Marques». *Arquitectura*, Julho de 1963.
- Pennink**, Peter Karel Alexander. «Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam». *FORUM*, 1969.
- Pinto**, Luís Fernandes. «O momento actual da evolução americana». *Arquitectura*, Junho de 1959.
- Portas**, Nuno. «A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal.» *Arquitectura*, Dezembro de 1959.
- Sert**, J. L.; **Léger**, F. e **Giedion**, S. «Nine Points on Monumentality». Em *Architecture Culture 1943-1968*. Nova Iorque: Columbia Books of Architecture, 1993.
- Smithson**, Alison. «Team 10 at Royaumont 1962». *Architectural Design*, Novembro de 1975.
- Taveira**, Tomás. «Análise (Crítica) de James Stirling». *Colóquio Artes*, Junho de 1975.
- Távora**, Fernando. «O Encontro de Royaumont». *Arquitectura*, Julho de 1963.
- Tostões**, Ana. «Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos». Em *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*. Lisboa, 2004.
- . «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola». Em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- . «Pedro Vieira de Almeida, a exigência do arquitecto, do polemista e do crítico».
- Touissant**, Michel. «Os Concursos de Arquitectura como Debate Disciplinar: Os Três Primeiros Quartos do Século XX». Em *Arquitectura do século XX: Portugal, Portugal, München ; New York : Prestel ; Frankfurt am Main : Deutsches Architektur-Museum ; Lisboa : Portugal-Frankfurt 97 : Centre Cultural de Belém, 1997*. München ; New York : Frankfurt am Main : Lisboa: Prestel ; Deutsches Architektur-Museum ; Portugal-Frankfurt 97 : Centre Cultural de Belém, 1997.
- . «De dentro para fora na década de 50». *J-A*, set out de 2003.
- Valente**, José Pulido. «José Pulido Valente - Arquitecto», 2011. <http://www.josepulidovalente.com/index.html>.

DISSERTAÇÕES

- Baía**, Pedro. «Da Recepção à Transmissão: Reflexos do Team 10 na Cultura Arquitectónica Portuguesa 1951-1981». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2014.
- Figueira**, Jorge. «A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.
- Fiúza**, Filipa. «Um Projecto Inglês - A influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide». Tese de Mestrado, ISCTE-IUL, 2010.
- Grande**, Nuno. «Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.
- Lobo**, Susana. «Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos. As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa. Da 1.ª República à Democracia». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2013.

WEBSITES

- Geirnaerdt**, Bob. «Amsterdam Town Hall Competition», 2005. <http://static.nai.nl/stopera/en/index.html>.

ÍNDICE DE IMAGENS

- Figura 1** - Tostões, Ana, coord. *1o Congresso Nacional de Arquitectos*, pg. 55
- Figura 2** - Disponível em: http://bric.k-tank.org/wp-content/uploads/sites/8/2016/05/tumblr_o06z6f8PAU1rfl84o4_1280.jpg
- Figura 3** - Revista *Arquitectura*, nº57/58, Janeiro/Fevereiro 1957, capa
- Figura 4** - Disponível em http://1.bp.blogspot.com/_S-CeBwoQBF8/TU7f3j9qP_I/AAAAAABME/yMnWGNX_4Ag/s1600/embarques.jpg
- Figura 5** - Sindicato Nacional dos Arquitectos. *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, capa
- Figura 6** - Vitor Figueiredo/*Arquitecto*, *Arquitectura*, nº35, Outubro 1979, pg. 39
- Figura 7** - Tostões, Ana, coord. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*, pg. 201
- Figura 8** - Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5107/fdef/b3fc/4b27/2000/0144/large_jpg/stringio.jpg?1414087901
- Figura 9** - Lobo, Susana. *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos. As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa. Da 1.a República à Democracia*, pt.3, pg. 1060
- Figura 10** - Tostões, Ana. *Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos*, pg. 148
- Figura 11** - Tostões, Ana. *Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos*, pg. 150
- Figura 12** - Portas, Nuno. *A Arquitectura Para Hoje*, 1964, capa
- Figura 13** - Portas, Nuno. *A Cidade Como Arquitectura*, 1964, capa
- Figura 14** - *A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal*, *Arquitectura* nº66, 1959,
- Figura 15** - Tostões, Ana, coord. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*, pg. 45
- Figura 16** - *Arquitectura* nº79, 1963, p.6, 8 e 10
- Figura 17** - Tomás Taveira, *Architectural Monographs*, nº37, 1994, pg. 21
- Figura 18** - Heuvel, Dirk van. *Team 10: in search of a Utopia of the present*. 2005, pg. 60
- Figura 19** - Esposito, António. *Fernando Távora: opera completa*. 2005. pg. 299
- Figura 20** - *Arquitectura*, nº 79, Julho 1963, pg. 23, 24
- Figura 21** - *Arquitectura*, nº 65, Junho 1959, pg. 32, 33

- Figura 22** - *Arquitectura*, nº62, Setembro 1958, pg. 58
- Figura 23** - *Arquitectura*, nº79, 1963, pg. 29
- Figura 24** - Pinto, Luís Fernandes. *Colecção GETECNO - Projectos e Obras - Arq. Luís Fernandes Pinto*, 2008, pg. 101
- Figura 25** - Bandeirinha, José António, coord. *Les universalistes : 50 ans d'architecture portugaise*, 2016, pg. 77
- Figura 26** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 27** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 28** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 29** - Heuvel, Dirk van den. *Open Structures: An Introductory Dossier on Dutch Structuralism*, Volume #35: Everything Under Control, 2013, pg. 13
- Figura 30** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 31** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 32** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 33** - Toorn, Jan van. *Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*, 1967, anexos
- Figura 34** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 35** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 36** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 37** - Arquivo de Chris Nielsen, *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 38** - *Boletim da UIA*, nº4, Março de 1969, capa

- Figura 39 a 150** - Fotografias do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*
- Figura 151** - Arquivo de Chris Nielsen, *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>
- Figura 152** - Disponível em: http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2011/10/ko26ivthhc_17.jpeg
- Figura 153** - Disponível em: <https://pictures.abebooks.com/GRANDAVENUEBOOKS/md/md20732302588.jpg>
- Figura 154** - Claessens, François. *Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces*, 2006, pg. 102
- Figura 155** - Claessens, François. *Reinventing Architectural Monumentality. Urban Formation and Collective Spaces*, 2006, pg. 103
- Figura 156** - Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5038/0ed4/28ba/0d59/9b00/0bcb/large_jpg/stringio.jpg?1414198531
- Figura 157** - Disponível em: <https://images.adsttc.com/media/images/5038/0ed9/28ba/0d59/9b00/0bcc/newsletter/stringio.jpg?1414198557>
- Figura 158** - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*
- Figura 159** - Disponível em: [https://www.architectsjournal.co.uk/pictures/980x653fi-tpad\[31\]/7/7/1/1400771_CeBA.jpg](https://www.architectsjournal.co.uk/pictures/980x653fi-tpad[31]/7/7/1/1400771_CeBA.jpg)
- Figura 160** - Disponível em: http://cdn.shopify.com/s/files/1/1650/0951/products/sshot-1_b389c531-642d-476e-b722-2552366f3668_grande.jpg?v=1491786339
- Figura 161** - Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/877675/classicos-da-arquitetura-camara-municipal-de-saynatsalo-alvar-aalto/56de43fbe58eced2d400013f-ad-classics-saynatsalo-town-hall-alvar-aalto-image>
- Figura 162** - Disponível em: <https://media1.britannica.com/eb-media/74/149774-004-CA1AE0A5.jpg>
- Figura 163** - Arquivo da Toronto Public Library; Disponível em: <http://torontopubliclibrary.typepad.com/trl/2015/09/grand-designs-the-toronto-city-hall-and-square-competition.html>
- Figura 164** - Toorn, Jan van. *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68. 1969*, anexos

Figura 165 - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>

Figura 166 - Toorn, Jan van. *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*. 1969, anexos

Figura 167 - Toorn, Jan van. *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*. 1969, anexos

Figura 168 - Toorn, Jan van. *Juryrapport | Stadhuis - prijsvraag Amsterdam 1967|68*. 1969, anexos

Figura 169 - Pennink, Peter Karel Alexander. *Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam*. FORUM, 1969, pg. 19

Figura 170 - Pennink, Peter Karel Alexander. *Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam*. FORUM, 1969, pg. 25

Figura 171 - Pennink, Peter Karel Alexander. *Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam*. FORUM, 1969, pg. 25

Figura 172 - Pennink, Peter Karel Alexander. *Een Stadhuis voor Amsterdammers | A city-hall for the people of Amsterdam*. FORUM, 1969, pg. 13,15

Figura 173 - Disponível em: <http://etsavega.net/dibex/imatges/Stirling-Leicester.jpg>

Figura 174 - Broadbent, Geoffrey. *Tomás Taveira: Architectural Works and Designs*. 1990, pg. 27

Figura 175 - Broadbent, Geoffrey. *Tomás Taveira: Architectural Works and Designs*. 1990, pg. 64

Figura 176 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 177 - Banham, Reyner. *History Faculty, Cambridge, Architectural Review*. 1968, pg. 339

Figura 178 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 179 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 180 - Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5179/a2d0/b3fc/4b-d1/5c00/013f/large_jpg/Rudolph%27s_UMass_Dartmouth_Library._Courtesy__UMass_Dartmouth.jpg?1366926029

Figura 181 - Disponível em: <http://prudolph.lib.umassd.edu/node/%204292>

Figura 182 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 183 - Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/public/media/F022346.jpg>

Figura 184 - Ferreira, Raúl Hestnes, et al. *Raúl Hestnes Ferreira: projectos = projects, 1959-2002*. 2002.

Figura 185 - Arquivo de José Pulido Valente

Figura 186 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 187 - Fotografia do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Figura 188 - Tostões, Ana, coord. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*, pg. 199

Figura 189 - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>

Figura 190 - Arquivo da *Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou*

Figura 191 - Arquivo da *Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou*

Figura 192 - Arquivo da *Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou*

Gráfico 1 pg. 119 - Todas as figuras - Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*; Disponível em <http://static.nai.nl/stoperalen/Competition/index.html>

Gráfico 2 pg. 125 - Todas as figuras - Fotografias do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

Gráfico 3 pg. 138 - Proposta de Raúl Hestnes Ferreira - Fotografias do Autor, Arquivo do *Het Nieuwe Instituut*

- Planta do Parlamento de Dacca, Louis Kahn - <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/louis-kahn-the-space-of-ideas/8637503.article>

ANEXOS

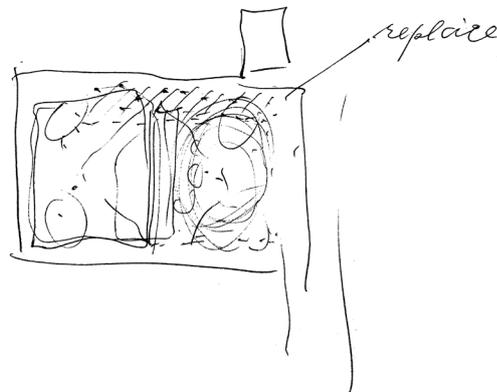
ENTREVISTA A MAX RISSELADA

por José Esteves

Delft, 2 de Março de 2017

Let's talk about the Amsterdam Town Hall Competition, which you've entered. I tried to find your proposal in the archives, but it seems that they don't have it there...

You know... It was a long, long time ago... I was trying to find some material at home, but I couldn't find anything. I still have some little drawings... It's very minimalistic. I decided to use only half of the lot, because the program was not so big. So, you didn't need the whole lot, in fact. If you do it – that's how I worked on it – you kept a sort of height which was regular in the environment and you could do it on half of the lot – that's why there are so many low rise projects, these “mat” buildings by some, like Hertzberger and Jelles. So, the volume was not so big. It is a protected historic landscape, so you should keep a certain height. But even if you did it, you could do the whole program in only half of the lot available. Then, you had to decide whether you should keep the rest existing or not. That was a big issue – covering the whole place or not.



Speaking about Hertzberger... He has a very horizontal and spread project...

Horizontal, and because he turns it 45 degrees, he has this sort of public space disposed around – this triangles – so he kept part of it.

What was very important was this lane of trees where there was this famous junk market. I think that the idea was to replace it. Not to keep it there, because a junk market in near the city hall... So, especially with the architects in Holland, this might be an issue to be critical about, I think. I think Herman (Hertzberger) had this sort of system, so he had still much place left over, while I put my building just here (ver desenho), just a big square. I decided to put everything away - I was very influenced by the Smithsons - so I put a nice parking lot

which was going down, so you arrived and there was a hole – really two meters below – so that became a parking square. Not under the building.

You were preparing the Russian Exhibition at the time with Gerrit Orthuys Does your proposal has something to do with that?

It was... No. That was just before I went to Russia.

Ok. I thought it could have some kind of relation...

You know, I was influenced and educated by Bakema and Van Eyck. In fact by Van Eesteren. I was the assistant of Van Eesteren when I was a student. When I tell this to people everyone says: “My God, you have been part of the history of modern architecture!”, Then I finished my project with Bakema and Van Eesteren together - this was a station building - and then later I became assistant of Van Eyck. I had them all three. When I finished, I manage to avoid military service because I was a very good student, and so I could sign a contract for four years instead of military, which of course I did. Then, the rumour was that Van Eyck was becoming a professor in Delft, so I managed to become his first assistant when he came here. This was 60... I think from 1966 till 1970. So in 1969 we went to Russia, and the competition was in 1967.

But, let's say... I was already quite much into the work of the Dutch modernists who you could say that lived in a new society related to new technology. One of the guys wich I was more related was Duiker. This is a very important guy in my education because I came to him by this other guy Jelles who rediscovered the work of Duiker in the 50's – when I was still a student. Jelles is one of the guys who did the competition, as I told you. You should find his project, because he covers the whole lot with a sort of mat building. And so I was a lot into this sort of minimalist modern architecture. You see my drawings, they're all very thin. It was interesting to work with Bakema because he always wanted to be expressive in the construction. He told me “Why don't you make construction more expressive to demonstrate the forces?” And I wanted to be as minimal as possible. This is, in fact, my background.

So, now you understand the moment when I did that competition. I was a full time teacher, so I had to work on that in the evenings.

Besides the competition, during your assistance to Van Eyck, did you make some other projects of your own?

No. There is this book, if you want to know more about me, called *Lessons*. It's the story of

two teachers. One in Delft and one in Eindhoven who were considered by the writers as very important for the generations they were teaching. In this lessons you can see a sort of history of my career. I hope I can show it to you. It's a beautiful publication done by Dirk Van den Heuvel – the guy I used to work with on Team 10 and things like that. But I did a competition for a small house then, which is also quite interesting in that sense. There is a photograph in the book.

What did I do more?... No, I was most of the time busy with Van Eyck...

I have to tell you: In the period when I was working with Van Eyck, the democratization process started to be in the moment towards it was happening because of the students. They didn't want the program anymore and they didn't want the hierarchal structure of the school. It happened to be that in 1969...

After a big year...

A big year... 68 is Paris and then we became a complete horizontal democracy in which everybody in the school could decide about anything. This was a chaos situation because it means that the staff, the students, but also the supporting staff – like people from the kitchen – they all met together in big meetings to decide about stuff. Of course, an impossible situation. This was at the end of my stay and in that period I went with my friend Gerrit Orthuys to Russia. That was more related to 68 which was the uprising, the breakspring, and we were very interested to what happened. We went there to discover the modern movement in the country which, I mean, is amazing already to rediscover, but also because they were already involved in starting studying the avant-garde in Russia in the 20's. They knew it was a sort of closed book till then and they wanted to know what were the beginnings of it. They made much research also because they could speak Russian and then we joined them in that research. It was also, in that period, a good contact between the Netherlands architects and the Soviet Union, in the 20's. A whole group of people started to work there for a five year plan – It is a very well known development with also people from Germany together with Dutch went there, and of course they became disappointed, and in 1932 they came back. We also had the information and material of that period when we decided to go to Russia.

What was the year of the exhibition?

It was 1970. We went for six weeks in Russia, and then this amazing thing happened when we started to leave for Prague to get our friends – student friends – to go with them to Russia. The Russians invaded Czechoslovakia, so we couldn't enter the country anymore. I mean,

when I tell this now it's seems unreal because there was no news about the outside world during that period. That's why we still met people there: Melnikov, who was still living, the daughter of Rodchenko, the son of Leonidov... It was quite amazing to meet this people because they were still open to talk. Of course we had very little original material, so we made photographs on books. From that stuff we then made the exhibition.

In 1970, I was fed up with Van Eyck and the democratization and I went to the United States to work with Charles and Ray Eames in California. That was very important because that's why I became an exhibition man. Now you know my story – very shortly. (risos)

So, you were fed up with Van Eyck...

Yes. He was a very egocentric person. I gave everything and got nothing back.

So, let's talk about the competition.

1967 comes at a time where the discussion of the modern movement was reviewed in multiple interpretations. The number of proposals from different backgrounds show us precisely that variety. Reminding you that Bakema, de Carlo, Hertzberger and many others participated; do you think that the competition has some kind of significance on being an important moment in that discussion?

It was part of that discussion. I don't think it was an important directive moment because this reconsidering the idea of modernity - I don't like the word modernism - was already happening in many places in the world. You could see even in our Delft curriculum... We found out that the history of modern architecture was a very narrow one, in fact. It was very much related to the Giedion line - the modern architecture which was in *Space, Time and Architecture*. So, there were those "heroes" who we know and those who were not part of it were out, in fact. There was nothing about Czechoslovakia in that book. In the beginning there was nothing but Aldo. Only in the fourth reprint, Aldo was interviewed because they discovered him. There's nothing about Scharoun... So, let's say, the differences which were already there from the beginning were tried to be brought to the open because we felt, in a certain way, that it was already a sort of narrow line in which we were educated. In that sense, the competition was a sort of example of that.

You know, already in the end of the 50's - beginning of the 60's - the discover of Adolf Loos was an issue. He was never considered as part of those heroes. He was already by Reyner Banham. He brought him in his famous book *Theory and Design In The First Machine Age*. We really started to know him very well but in the same time, Aldo Rossi in Italy was doing

the same. So, in that sense, the idea of many different lines in the modern became an issue. This is visible in that competition because of the diversity. Myself, I was not really conscience of that. When you are in it, you're not conscious that it is already happening because you're following your own sort of search, looking for stuff.

I think that one of the outcomes of discovering the diversity and trying to bring it in back, I think is what we now call post-modernism, but this is much broader than the post-modernism which is mostly related to classical elements and things like that. An important figure in my education to understand this was in fact not Aldo Van Eyck or Bakema, but was Peter Smithson – the Smithson couple. They are my real teachers.

And what about the controversy around the decision of the town hall on choosing a monumental proposal?

What was the winning one?... I know that is Holzbauer.

You know that the building now it's not the competition. They did a mix of two projects. You know, this was the second or the third competition. Before the war there was another one...

In 1936, I think...

Yes, and there were also a difference between modern architects and the traditional ones. I think that it's very important to include this in your work.

But, tell me, who were in the jury?

I have it here: It was Pedersen, Maskaant, Zanstra and van Gool, among others.

Not too bad... Interesting that this was the jury... Maskaant started to work just before the war and he became an important architect. When you come out of the station, you see this big grey building with concrete elements – it was the first building done in Rotterdam as a working place for small industries. That was by Maskaant. I mean, he was indeed an architect of the grand gesture. Van Gool was very young at that period. Ok, this was the jury... I don't know anything more about the discussion of the competition.

Forum Magazine has a supplement about the competition, giving full value to Hertzberger proposal...

Interesting... I didn't knew it. It's a magazine of an Amsterdam group of architects and they were always quite on the progressive side. They changed editors each time. You have the famous editors with Aldo van Eyck, but I think he finished in 1964.

But despite the magazine, the structuralist movement didn't won the competition, so to speak...

But the structuralist movement was a very weak one. Because of the momentum by the magazine, people think is important but it was just a sort of vibration in the architectural world. Not so much to society, but more in the schools. The schools, of course, were very into it.

And in the country?

In the country, they were one of the forces, I must say. I think it's like that because, in general, they were all very much criticized – the magazine, I mean. Dutch Structuralism is a terrible word, because what it is really, is a sort of very interlocked structure. It gives little freedom, in fact. Like a puzzle which fixes too much. This was, of course very much criticized.

Maybe it contradicts itself... It's not esthetic, but becomes esthetic...

Yes. It really becomes a very formal thing. Especially in the work of Herman Hertzberger, and even more in Piet Blom – a guy who was promoted by Aldo (Van Eyck). Also in Team 10, it was terribly criticized. You know the story of Royaumont?

Yes, I read your text from the Távora's exhibition. You tell that story.

That's true, yes! There is a little bit in that text about it. I think it (structuralism) was intellectually very interesting but just for students who were interested in the development of modern architecture. For the general discussion in Holland, it became more productive at the moment when – It has to do with the city hall, in fact – this other big issue was happening in Amsterdam. I think it's really at the same period. When they were discussing this big transformation and pulling down buildings for the metro.

Yes, it was at the same time.

And there it became more effective because the idea of the structure of the *city as donor*, as Van Eyck talks about it, became the issue to continue the energy which is already in the system. So, in that sense, it's very interesting to look at his city hall project for Deventer. It all happened at the same time.

The city hall was a project for the whole city of Amsterdam, but the other one was, in fact, also a project with much influence to the people living there. It became an action from under – up. Van Eyck joined them. He became this sort of outforce from outside, who was with them

against the council. They managed to abolish the original idea and to make a more refined system because they still had to build the metro. It had to happen, but, at least, they were not destroying this whole part of the city the easy way. They had to do it more complicated. So, the infill of the buildings which was later to be rebuild was done in a very small scale way, we can say, but not with this terrible interlocking system, so to say, like the Hertzberger system. Many of the architects who worked with Van Eyck were involved in that project. In fact, he became part of the protesting young generation also with PROVO, he protested himself with this down-up movement. He even left his wife to go back to Amsterdam... This was exactly in the period that I was his assistant. It should not be in your story! (risos) He then moved to a little village outside Amsterdam, in a very quiet world, and then everything was happening in the city. He wanted to become part of it. So, he left his wife for other woman for some years. I was very much attached to his wife, so I sometimes called her to find out how she was because there was another architect who was working with her – in fact, he was Van Eyck's best pupil. Don't remember the name... He's from Suriname. And he did some very beautiful housing projects in Amsterdam. Completely forgotten now in this idea of the renewal in Holland. In other city, as I told you, Van Eyck, did this project – the new city hall – in Deventer. You can find it in our Team10 book. It's very well documented. And then, the *city as donor*, which is a nice title. There, you see how with a certain structure – like a mat building but more formal organized – it's a small scale project which I like very much. It is different from the work of his pupil Piet Blom and also Herman (Hertzberger), because Herman's puzzles – which are very interesting tectonically – are a sort of fixed special organization which is continuous through the whole thing. The cities are never so continuous.

Now, on a Portuguese context, reading your text about Távora and the Portuguese delegations on CIAM, makes clear that they were key figures on bringing architectonic culture to Portugal. So, Porto was the gate...

Yes, by Viana de Lima, wasn't that the guy?

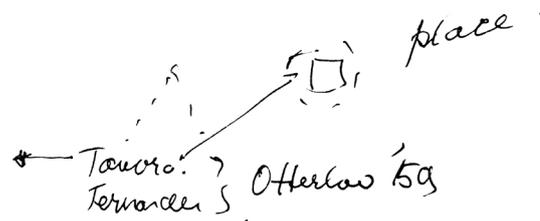
Exactly, Viana de Lima.

He was really part of CIAM. He was invited by Giedion, I think. He was first in one congress, I don't know which one... But later he came with Távora and Sérgio Fernandez, the nice young guy – beautiful photograph he took – to Oterloo. I'm not sure whether Távora was already before.... I forgot about it. So then, he produced this square...

The market...

The market, yes. It was very admired by Aldo (Van Eyck). That's an interesting issue. It is the place issue. That beautiful center... Time and space are important, but place and occasion where these things happen are more. That's what he says there. I think that's a shift from the modernists idea of space and time. Place and occasion.

I like him as a writer (Aldo). I'm not a fan of his buildings so much... Also when he was lecturing, he could talk about your members by talking about things you have on your shirt and also about the space in between. (risos)



And this competition... It's a big thing for Portugal. 7 teams competing in the Netherlands. The Salazar regime was way up, with a country that's closed between its own borders, in the distant corner of Europe, with no big access to the main circuits and discussion on architecture. In your point of view, is there some possibility to relate this big participation to the Távora and Portuguese architects presence in the European discussion?

Maybe we'll have to know how the communication worked in Portugal...

Maybe *Arquitectura* magazine has a role in this process. Not the competition, but as a mind-opener on the new topics of architecture, with many authors publishing in it. Távora wrote a text to the magazine about Royaumont, when he came back...

Exactly, I got his text from Nelson (Mota). He has this sort of distance about what the task in Portugal was. For him, it wasn't what was being discussed in Team 10. At the end of the text he says "We have to work here". Something like that.... He was, of course, a gentleman and he didn't like the aggressiveness – this is also a point – they were very critical to each other, especially in Royaumont. Aldo brought his Blom project. He did the orphanage - which was a long project – and he behaved as architect in such a way that he was sent out of the project. He could not come to the orphanage anymore. His wife, who was an architect, replaced him. Since that commission, he didn't get any work for ten years because he was affected by his

behaviour. Then was when he started teaching, and he became involved with this young group he taught at the Academy in Amsterdam. Since he had no projects to discuss in Royaumont, he brought the project of his most favourite student – Piet Blom – who was really very much criticized. That's a famous story. It's even the beginning of the conflict between the Smithsons and Aldo Van Eyck. It's really interesting that the younger generation, who was not really part of Team 10... Let's say: It was near Paris and Le Corbusier told his younger staff which he just had replaced – you might know that a certain moment he changed the slot of his door, so that his all staff disappeared. It's all gossip... (risos) But it's very important because this young people wanted to go to the congress. Jullian de la Fuente and this other guy went there and they liked the project of Blom very much. That's very interesting. Fuente was Chilean and the most important young architect in Le Corbusier's office. He even invited Blom later to Paris to talk about his work. How at certain moments this work of that type of Dutch structuralism was, in a way, accepted in certain places. But... Why am I telling this? Still this question of how these new ideas of structuralism moved around in the world... But I think that is very interesting to do the parallels in between the metro project and the city hall. They are two big interventions in the historical city.

Both discussions connect themselves...

It's surprising how many differences are already shown in these projects and the discussion about the choice of that project (Holzbauer) in relation to the internal discussion in Holland. I think that is also an issue.

Picking up Távora and Porto, again, as direct voyeurs in the European discussion, it's a peculiar thing that only one team is from Porto. Can this indicate a certain inhibition from Porto to deal with this big scale and program? Lisbon would be more predisposed to this competition, certainly?...

Let's say... Lisbon was this sort of center of the dictatorship. Also, they were building for the dictatorship, even relating to the idea of monumentality...

Porto was perhaps in a counterculture...

Yes! That's what I understood. In Lisbon the architects built for the state. The dictatorial state. In that sense, it's one city that is important and the rest is, someways, the backlands. It's interesting how they managed to get out of this world that's surrounding the dictatorship. That happened.

ANEXOS

The parallelity between the research done in Portugal for the vernacular – with this beautiful books – it deals with this heritage idea of the dictatorship. When Távora came to Royaumont, he discovered that they were also referring to that sort of traditions in their own way, while he did it also. In my opinion, he was very much influenced by the way these people at the Team 10 meetings presented the layout of their grids. So, when you see the chapter of Siza, it's a much more complex way of presenting things by plans. He has another way of giving the information on how people really lived in the thing, than in the other chapters, which were done by other architects. That's what I tried to explain in the text. In that sense, there is a sort of parallelity. He discovered that there is something common in the way that northern architects were trying to find a sort of "root" and how they did it. This is the resonance, I think. Even Lúcio Costa, from Brazil, who came to Portugal because of the work done by these people, as a modernist, was trying to tell a story of continuity. This is the issue at the time: Modern architecture is not a break, but a continuity. And, in the Porto world, it's very clear. This is part of the Team 10 people... They tried to reflect to the place again. Giancarlo, even the Smithsons... They were based in the English way of establishing on the territory. Territory is also an issue. Becomes one. Or place, as you want. This was also done in Porto, but Távora did it in some other way. He discovered that you could look in another way. Complicated to talk about it... (risos) I think it answers your question on how this things affected each other...

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

por José Esteves

Atelier da Rua da Alegria, Lisboa, 5 de Abril de 2017

(...) Sim, é a sua. São sete propostas portuguesas.

Também cá está o Hestnes, o Consligieri... Todos amigos meus. O Pedro Vieira de Almeida... Conhece a igreja dele nos Olivais? É gira, mas tem vários defeitos... Não se sabe por onde é que se entra. Tem várias entradas. O meu amigo arquiteto Alzina (Manuel Alzina de Meneses) dizia que a entrada do edifício é uma fatalidade. Tem que haver. E já que tem que haver, é importante que se saiba onde é que é. Mas isto não é assim tão óbvio em muitas obras. Por exemplo, a escola de música de Benfica, do Carrilho da Graça... Não se sabe o que é aquilo, aquele objecto. Há uma rampa que desce que não se dá por ela quando se aproxima, e lá para baixo está a entrada escondida. Parece uma entrada de serviço, não é? Em vez de ter uma entrada como deve ser, vista de longe...

Mas então você está a estudar o quê?

Estou a estudar as propostas portuguesas, a participação portuguesa, que está completamente por descobrir. Por terem sido 7 propostas, certamente que terá alguma importância...

Então não tem?... São projetos bons!

E no momento que acontece, é possível que tenha um certo significado...

É incrível que na Holanda eles tenham tudo guardado, mesmo daqueles que não passaram à segunda fase. (risos) São todas tratadas de maneira igual.

Eu fiz dois trabalhos com o arquiteto Tainha. Fiz este e fiz outro que não se construiu, que era uma encomenda que ele tinha da Escola de Belas-Artes, com o professor Carlos Ramos. Foi antes. *(Fizeram ainda outro, em 1988, para a Escola Superior de Tecnologia)*

1966, julgo...

Eu conheci-os - o Alzina, o Tainha - em 1952/53 no atelier do Nuno Teotónio. Trabalhei um bocadinho com todos eles, mas depois fixei-me com o Nuno Teotónio, com quem fiz as Águas Livres. Fiquei amigo de todos e o Tainha era aquele com quem eu mais me entendi,

ANEXOS

embora o Nuno Teotónio fosse o meu mestre na arquitetura. Foi com ele que aprendi a fazer o que sei fazer hoje, através da execução das Águas Livres. Ele acarinhava muito o meu trabalho, é giro...

Como surge a colaboração no concurso com o arquiteto Tainha? Ele convidou-o?

Não me lembro bem. Eu acho que foi uma coisa dos dois... Enfim, ele achou graça fazer uma coisa comigo e eu também gostei de trabalhar com ele. Então fizemos isto. Não sei como surgiu a notícia deste concurso...

Essa é outra questão... Não se lembra como foi divulgado?

Não. Mas deve ter sido através da UIA (Union Internationale des Architectes), com certeza. No jornal da UIA. Eu trabalhei um bocado com o arquiteto Tainha e depois andámos juntos no Sindicato dos Arquitectos, que nessa altura não era o que é hoje. Era um fórum ativo de convívio entre os arquitetos. Éramos poucos, não é?... Éramos 150, 200... Era a nossa escola política de arquitetura - da prática de arquitetura. Conheci aí muitos arquitetos, o Carlos Ramos, o Keil do Amaral – nunca fui seu amigo íntimo, mas a gente encontrava-se ali todos. Aquilo era um convívio interessantíssimo de discussão de ideias, também muito ligado à oposição política. Eu nunca fui especialmente ativista político, mas interessou-me sempre muito a discussão de ideias e o problema da arquitetura. Foi um convívio que durou toda a vida, com o arquiteto Tainha. Fizemos isto (o concurso), fiz o outro e depois não trabalhámos mais. Ele era mais velho que eu. Morreu há uns três ou quatro anos, já não sei bem... Tinha 90 anos. Eu tinha 84. Sempre privámos muito. Almoçávamos todas as semanas juntos, falávamos. Lembro-me que conversávamos imenso quando andávamos no sindicato. Acabavam as reuniões por volta da meia noite e depois descíamos a avenida de verão e estávamos ali na esquina a conversar até às três ou quatro da manhã em pé a falar de coisas... Ele gostava de falar, também... Havia alguns assuntos tabu, que eu não podia falar com ele – políticos – que ele era todo das esquerdas. Era do Partido Comunista... Não estava filiado, mas era. Respeitávamo-nos mutuamente, era engraçado. A relação que eu tive com o Nuno Teotónio foi completamente diferente. Fiz as Águas Livres com ele, que como disse, foi a minha tarimba de arquiteto. Fiz também o Teatro Taborda. Mas primeiro fizemos o atelier juntos aqui nesta casa.

Juntos, certo?

Sim, fizemos uma sociedade. O Teotónio, o Nuno Portas e eu.

Em que ano?

1958, 59... Mas eu tinha que trabalhar para ganhar dinheiro, não é?... E eles não. Eles viviam do atelier. O Nuno Portas era a estrela da companhia (risos). Eram ambos políticos. Haviam reuniões do MES (Movimento de Esquerda Socialista) aqui, com o Jorge Sampaio. Eu não assisti, saía... Eu não era muito ligado a essas coisas, mesmo na escola. O Nuno Portas convidou-me para assistente. Com o Nuno Teotónio foi uma relação mais profissional, mas ao mesmo tempo... Quando ele era casado com a Natália, que ainda era viva, eu e a minha primeira mulher - chegava esta altura antes da Páscoa - e íamos passear pelo país durante uma semana. No carro dele, dividíamos a gasolina, comíamos em tascas, acampávamos... Eu devo-lhe a ele ter descoberto muitas coisas em Portugal: O Gótico, Igrejas Românicas, o Algarve, O Norte de Espanha... Foi muito giro. Ele era um apaixonado pelas barragens e por geografia. Sabia tudo das montanhas, dos rios. Às vezes andávamos um quarto de hora à procura de um pinhal para fazer o nosso piquenique que era pão, vinho e azeitonas. (risos) Era muito giro. E depois a descoberta dos sítios... Nessa altura, Portugal não tinha a mesma globalização que tem hoje. As feiras do Alentejo eram diferentes das feiras da Beira. Tinham coisas diferentes, as pessoas eram diferentes... Na Beira falavam de uma maneira, no Porto de outra. Agora com a televisão os sotaques estão a desaparecer. Agora as feiras são todas iguais, só têm roupa de ciganos, plásticos e uns barrozitos. Dantes só havia coisas úteis. Os barros eram para se usar, os cestos para se usar... As capas alentejanas, as Samarras...

Então, tinham o atelier aqui que durou...

Começou em 1960 e em 1962 fui para França fazer um estágio. Entretanto estive sempre empregado na Fundação das Caixas de Previdência. Em Paris, fui com uma bolsa do governo Francês para estudar a habitação económica em França no pós-guerra. Eles faziam grandes blocos, todos separados uns dos outros. Aquilo era muito pouco humanizado. Áreas pequenas, tudo muito frio e industrial. Muito pouco humano. Eu lembro-me que nessa altura já tinha preocupações ecológicas e de vida e aquilo eram autênticos guetos de segregação social com muita delinquência juvenil, com espaços vazios entre os blocos muito maltratados... Não foi como aqui como os Olivais. Aquilo era uma espécie de subúrbios muito mal arrançados. Depois fui à Holanda, fazer uma visita. Fui ver habitação social dos anos 30. Lembro-me de um quarteirão com casas de quatro pisos, o interior é um grande jardim comunitário... As casas do rés-do-chão davam para esse jardim, com umas cancelas de madeira. Havia uma entrada...

Completamente diferente dos Franceses... (risos) E estive no atelier do Candilis...

Sim, estive. Fiz pouca coisa. Ele estava com um concurso para umas escolas... Quer dizer, eu não podia trabalhar legalmente. Foi o mês de Agosto que eu passei lá, porque eu vim embora em Setembro. Ainda tive a oportunidade de ir com ele ao bloco de Marselha (Unité de Habitation), que ele tinha trabalhado nesse projeto com o Corbusier. Aquilo tem um andar com uma espécie de Hotel, e eu fiquei lá a dormir. Foi muito gira a minha estadia em Paris, foi fantástica.

Também estive em Londres...

Estive depois, mas era para estar mais tempo. Respondi a um anúncio para a Câmara de Londres, imagine...

E foi trabalhar lá?

Aceitaram-me e fui. Não sei porque me aceitaram... Eu gostava muito das escolas inglesas do pós-guerra. Fui lá para ter contacto com esses arquitetos que tinham feitos o programa de escolas. Gostava sobretudo da concepção da organização da escola. A arquitetura não era o foco principal. Era uma arquitetura industrializada, mas de construção leve, metálica, com painéis de enchimento, dentro de grandes áreas de jardim. Tinham todas aquela característica de um grande espaço central para onde davam as salas de aula, portanto havia um sentido completamente diferente das escolas de todo o mundo e de cá – do corredor, salas de aula, tudo vazio... Foi esse gosto que eu tinha que me orientou para o trabalho da Escola do Castelo, que ainda hoje lá está. Bastante alterada... A Câmara não tem por aquilo a mais pequena consideração. Eu já fiz várias tentativas junto da Câmara para tratarem daquilo melhor. Não consigo nada. Não têm respeito nenhum. Então fui lá para trabalhar com eles, mas aquilo estava tudo muito burocratizado. Eram arquitetos de 45, 50 anos. Eu tinha 30, na altura. Perguntaram-me “O que é que o senhor vem cá fazer?”. Achavam que aquilo não tinha interesse nenhum.

Foi o que esperava?

Eu era para estar cinco meses e estive dois. Todos aqueles arquitetos que tinham trabalhado nas escolas já se tinham ido embora. Eles estavam a fazer uns trabalhos de habitação pré-fabricada pesada bastante pouco interessantes. Como arquitetura era bastante burocrático e muito pouco interessante. Foi assim.

E depois, em 1967, não tinha o atelier montado, certo?

Não. Eu depois só estive aqui em 1973. Eu saí e desmanchei a minha sociedade com eles os dois (Portas e Teotónio Pereira). Passaram por aqui o Byrne, o próprio Taveira, entre outros, e tinha muita vida com muitos arquitetos. Eu lá continuei com o meu empregozinho separado e dei uma mãozinha aqui ao Nuno de vez em quando. Antes do 25 de Abril havia imenso trabalho e um fluxo económico bastante grande e o Nuno Teotónio saiu daqui e alugou dois andares com engenheiros e tal para fazer um atelier grande ali ao pé da Gulbenkian. Entretanto foi preso, veio o 25 de Abril, e aquilo também acabou na morte macaca. Com o 25 de Abril deixou de haver trabalho. Houve o SAAL - foi nessa altura que fiz o bairro. Então este andar estava vazio. Um dia, a EPUL deu-me um trabalho, que é aquele edifício do Martim Moniz. Aquilo era um trabalho grande para eu poder fazer em casa e precisava de colaboração. Vim aqui com o meu colaborador principal na altura, o Mário Crespo. Estava vazio, o contrato em meu nome, e continuou-se a pagar a renda. Então vim ocupar isto. Comecei, então, a ter o meu atelier em que trabalhava de manhã e à tarde ia para o GPA.

Com o Maurício de Vasconcellos, certo?

Sim, com o Maurício, onde fiz as universidades.

Em relação ao concurso... A sua proposta, segundo a memória descritiva, procura uma continuidade com a cidade. Fá-lo através de uma rua central, que atravessa o edifício, e dá acesso ao átrio central aberto para o primeiro andar; A limitação das cotas, que se assemelha às da cidade; O perímetro variável, que tira uma certa rigidez ao edifício... A planta demonstra um cuidado com a expressão pública do edifício...

É bom lembrar estas coisas...

E apesar desta horizontalidade marcada, a torre surge como elemento de marcação do edifício em relação à cidade, certo? Para o tornar visível?

É. É exatamente isso. Para tornar visível a presença do edifício. Se fosse tudo baixinho não se dava por ele. Como a Câmara é um edifício que deve ser uma referência, nós encavalitámos ali as coisas para localizar no próprio edifício os serviços internos da Câmara... Tinham vista sobre a cidade. Eles por acaso, se calhar não gostaram muito dessas coisas em altura.

Sim, é verdade... A própria polémica em torno do resultado final do concurso gira, também, à volta dessa questão. Quem contestava era essencialmente os arquitetos do movimento estruturalista holandês, que preferiam edifícios baixos, contínuos e que procuravam ligações com a cidade sem hierarquizar o espaço interior. Como a do Herman Hertzberger, por exemplo.

É todo partido, fragmentado... Eu suspeito que estas soluções assim todas quadriculadas, dão uma certa desorientação no espaço. Visto de um lado ou de outro, é exatamente a mesma coisa. Eu tive uma vez uma experiência dessas com um edifício que fizeram em Bragança. Eu fiz lá a Escola Superior Agrária e sempre me preocupei em que houvesse uma capacidade de orientação dentro do edifício. Por exemplo, aquele espaço central em Guimarães, na Engenharia.

O trabalho que estou a fazer, passa por localizar as propostas portuguesas entre um conceito de edifício-cidade, que se revê em propostas de continuidade com a cidade, pouco afirmadas, e uma arquitetura da forma, uma arquitetura-objeto...

Esse era a abordagem fundamental do arquiteto Tainha, a arquitetura-objeto. Vê-se muito bem isso no projeto que fizemos para Tomar, da escola de Tecnologia. Foi um concurso por convites. Eles convidaram o Manuel Tainha, a mim e mais outros. Um concurso de currículos... (risos) E então deram-nos classificação igual a mim e ao Tainha. Chamaram-nos e disseram-nos “Temos um problema, ou tirámos à sorte, ou fazem os dois”. Nós conferenciámos e pensámos que se fosse à sorte, um de nós ficaria triste. O trabalho era grande e dava para ser feito pelos dois ateliers. Eu tinha este aqui, ele tinha o dele ali mais acima. Nós não fomos criar um sítio para fazer o trabalho. Dividimos o plano por edifícios. Fizemos um plano de conjunto, e dividimos por área de construção. Eu fiquei com um edifício grande, das oficinas, e o Manuel ficou com vários edifícios à volta, que até têm muito mais visibilidade que os meus. Então, vê-se muito bem a diferença entre as duas arquiteturas. Mas para não ter uma linguagem muito díspar entre nós, escolhemos materiais comuns. É tudo tijolo à vista com caixilharia de ferro pintada de cinzento e pouco mais. Ele tinha a equipa dele de engenheiros, de especialidade, e eu tinha a minha. Foi outro trabalho que eu me estava a esquecer de dizer que fiz com ele.

Estava a dizer que a abordagem do Tainha era muito da arquitetura-objeto...

É, é. Ele tinha muito essa preocupação plástica do objeto. Eu não. Eu sempre achei que dominava mal os aspectos plásticos e portanto refugiava-me nos aspectos funcionais, com F

grande. (risos) Eu achava que era a arquitetura era para servir qualquer coisa. Portanto, esse aspecto de serviço estava muito desenvolvido em mim... Por onde se entra, por onde se sai, a tal questão de saber onde é a entrada principal, a orientação, a acústica, a iluminação, o controlo da luz, as circulações internas, a clareza das circulações internas. Depois, isso tudo resulta num aspecto plástico. Eu tinha um léxico da arquitetura moderna, de simplicidade e sobriedade que me chegava. As minhas propostas nunca foram muito atrevidas no aspecto plástico. Têm muito pouca coisa que possa ser tirada.

Então e onde localiza a sua proposta? É mais do seu lado funcional ou do lado plástico do arquiteto Tainha?

É uma mistura grande. Isto vem também do projeto que fizemos para a Escola de Belas Artes. Uma coisa comprida com percursos e com equipamentos no meio e dos lados. Esta estrutura aparece aqui. Uma sala grande, um átrio... Um corredor a dar acesso a coisas laterais. Também o vemos em Amesterdão... Ele era mais velho e mais afirmativo do que eu, pelo que dominava formalmente as propostas. A força que ele tinha aparecia muito mais do que a minha. A minha era mais discreta. Eu por acaso lembro-me que houve um litígio entre mim e ele para a elaboração da planta em Tomar. Sobre a entrada. Ele insistia que devia ser num sítio, e eu noutra. Mas ele não desistiu da ideia. Resultado: Hoje em dia a entrada que ele queria está fechada e fizeram a entrada que eu via com ideal, pelo aspecto funcional. Venceu o aspecto formal.

E no concurso de Amesterdão, houve algum litígio?

Neste não me lembro. Lembro-me que fizemos isto com muito entusiasmo e com muita adesão. Não me recordo de achar que era um projeto do Tainha que eu não concordava nada... Não, isto foi uma fusão dos dois.

Será que se pode remeter isto para alguma influência, quer dos trabalhos anteriores, quer de referências exteriores da altura?...

Como o Tainha dizia: Toda a teoria de arquitetura que ele desenvolveu – que ele escreveu muita coisa sobre arquitetura ao contrário de mim – vieram da prática da arquitetura. Portanto, com certeza que a prática deste projeto com ele me influenciou, também, o contacto com ele me influenciou, o contacto com o Nuno... É engraçado que nas Águas Livres, onde fui o colaborador único do Nuno Teotónio, o desenho é quase todo meu - a maneira de desenhar. É curioso que o espírito dele e a mão dele estão lá, também. Basta ver a Igreja de

ANEXOS

Águas... Tem ambientes muito parecidos com as Águas Livres. Não se pode dizer que aquilo é um trabalho meu e que ele só assinou... Não. Ele acalentava com muito carinho as minhas propostas e punha de lado as que ele achava que não eram boas. A maior parte delas aceitava, entusiasmava-se. Fui eu que trabalhei a escala 1/50, em papel, as varandas do edifício. Aquele desenho das varandas não é uma coisa puramente formal... É para isolar as varandas umas das outras, sem desrespeitar o princípio do Nuno. Eu lembro-me que foi imaginação minha e ele achou muito bem. Portanto, as minhas coisas são todas ligadas a aspectos funcionais.

Fico muito contente de me mostrar estes elementos... Qual é a sua crítica ao edifício?

Eu gosto muito deste espaço central. O facto de ter duas entradas opostas, em dois lados do edifício, que dão no espaço central, com uma grande escadaria para o piso superior, que tem sempre uma galeria à volta. É muito bonito. E o cuidado com a altura do edifício, com a elegância da exceção, na torre.

Eu tinha estado também na Holanda quando estava em Paris e vi a Câmara de Hilversum, do Dudok. Toda a arquitetura do Dudok é giríssima. Não é que isto tenha influências...

Fui eu que fiz a maquete! Eu não a tenho. Nem o Tainha. Ou foi destruída ou foi enviada. Eles têm lá maquetes?

Não. O que apurei é que eram enviadas duas fotos da maquete, junto com a memória descritiva e os desenhos.

Eram muito económicos... Eram mil e tal propostas...

Eram 845.

(Lê a memória descritiva)

O edifício tinha muita sucessão de volumes. Não era uma coisa direta. Mas na memória descritiva, pelo que vejo, não está dito que os serviços que não têm grande contacto com o público são os que estão na torre.

E esta participação portuguesa tão grande? O facto de participarem 7 equipas portuguesas na Holanda surpreende. Há aqui algum contacto entre todos, de amizade ou trabalho, que fez com que fosse divulgado entre os arquitetos?

Não. Nem eu sabia que tinham concorrido esses arquitetos. A sensação que eu tenho é que

também era tudo mais simples... Tudo mais fácil. Era só resolver o problema, resolver as coisas. Os aspectos materiais eram mais simplificados. E foi feito à mão, que é mais rápido! (risos) E menos complicado... Os computadores vieram complicar as coisas...

Desenhar no computador é algo já da relojoaria... O grau de precisão... (risos)

É exatamente. Falta a emoção. Quando eu traço uma linha com a mão a representar um muro, é um muro. No computador é uma linha abstrata. Há um escrito do Tadao Ando que alerta para as consequências do uso dos computadores no uso da arquitetura. Ele também já é velhinho... (risos)

Seis das sete equipas são de Lisboa. Só o Pulido Valente é do Porto. Acha que isto explica talvez uma maior pretensão de Lisboa para esta escala e contexto do que o Porto?

Não sei. Havia era mais arquitetos em Lisboa do que no Porto. Portanto, só por uma questão do número havia uma percentagem maior. Eu lembro-me que a Holanda para nós tinha um imenso sortilégio. Era um país de que se gostava muito. Achávamos graça fazer uma coisa para lá.

Acha que esta vitalidade toda, que se revê na variedade das propostas, mostra que apesar de viver num regime difícil, Portugal estava a par das experiências e discussão internacional?

Eu acho que sim. Eu nunca tive problemas de sair de Portugal apesar por pertencer á UIA e de ir aos congressos. Havia um grande Sindicato. Nós tínhamos muita informação através da UIA sobre os movimentos modernos. Eu nunca me senti numa camisa de onze varas cá em Portugal. Havia também muitos escritores, que desde que não se metessem muito ativamente na política, como o Nuno Teotónio, estavam mais ou menos à vontade. Conhece o Cardoso Pires? Era todo das esquerdas e não sei que mais... Ele andava na maior entre aqui e Londres e de Londres para cá.

O próprio Portas...

Claro, o Portas. É claro que havia certos livros que a gente não tinha, mas chegava cá a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o *Architects' Journal*. Foi em 1962 que eu respondi para Londres, num anúncio do *Architect's Journal*. Havia contactos. O primeiro congresso internacional de arquitetura foi cá, em 1964. Vieram arquitetos de todo o mundo.

Então acha que é uma não questão?

Acho. É uma não questão... É claro que havia uma tendência do regime para a arquitetura tradicional portuguesa em oposição à arquitetura internacional. Teve cá os seus adeptos, o Raul Lino, que escreveu a casa portuguesa... Mas por exemplo, a Exposição do Mundo Português, uma grande coisa do regime, fez apelo aos arquitetos – o Pardal Monteiro, o Cristino da Silva... A primeira obra do regime com o Duarte Pacheco foi o Instituto Superior Técnico, é do Pardal Monteiro, porque não tinham outros. Portanto, havia um sentido pragmático. Depois houve uma tendência para fazer arquitetura decorativa, que acho profundamente enjoativa... Depois os arquitetos modernistas da altura renderam-se a essa tendência do regime. O Cristino da Silva fez o Liceu de Beja, mas depois... O Cottinelli Telmo morreu muito novo, o Pardal Monteiro fez muitas coisas, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, que eu gosto imenso... Teve um grande elogio do Cardeal Cerejeira, mas foi muito contestada. Havia muita contestação à arquitetura moderna, mas não era muito forte. O concurso para Sagres, que o Salazar não deixou... Hoje em dia também não sei se teria sido muito bom terem feito aquele monumento na ponta de Sagres. Por maior que fosse era sempre ridículo... Uma grande vela... O Salazar metia-se em certas coisas... Havia um espírito de não querer fazer coisas modernas, isso havia. Mas ia-se fazendo.

Paulo A. G. G. G.
Lisboa, 5 May 2017

ENTREVISTA A TOMÁS TAVEIRA

por José Esteves

Lisboa, 19 de Abril de 2017

Eu falei há uns tempos com um arquiteto que estava lá no Conceição Silva nessa altura, mas que não participou – era da parte administrativa – que nós estivemos quase até à última... Eles foram eliminando, eliminando, eliminando... E estivemos quase até à última fase.

Ora vá, dispara!

Como indica a memória descritiva da proposta, o edifício insere-se claramente numa lógica de afirmação perante a cidade, na procura de se constituir um referencial ou um símbolo. É, talvez, um reflexo seu de *reação ao contexto*, certo?

Desde os tempos da escola, eu sempre considerei que a cidade é composta de duas partes: A chamada *rés-pública* e a *rés-privada*. A primeira, são os edifícios públicos. Se o Miguel Ângelo, Sangallo, Brunelleschi e essa gente – ou esses génios – tivessem a atitude que muitos arquitetos têm, que é de fazer uma arquitetura mimética que se funde nas pré-existências ambientais, não havia monumentos. A Acrópole, em Atenas, para algumas das teorias que têm vindo a ser desenvolvidas, mesmo ultimamente, por arquitetos que se dizem gurus e que optam por fazer uma arquitetura muito simples e que se cose com a paisagem, achariam que a Acrópole era um crime urbanístico. Tão simples quanto isso. Mas pior: Era um crime urbanístico e funcional, porque depois tens uma escadaria, que é o Propileus, que vai até lá acima. Vem desde o Stoa, na zona baixa da acrópole até lá acima, o que é, efetivamente, um incómodo, entre aspas... Mas era fundamental fazer uma afirmação religiosa, que passava por colocar o templo e as diferentes estátuas – a Ateneia, etc... – numa posição proeminente relativamente aos Atenienses e aos escravos que povoavam a cidade. Era, portanto, um símbolo de poder, mas um poder antropológico e cultural. Não era um poder vazio. Tu tens poderes vazios... Se fores à Roménia ver o palácio do Ceaușescu, tu vês que aquilo é efetivamente uma afirmação de um poder vazio, porque não contém uma mensagem que esteja articulada com aquilo que é o pensamento da arquitetura, o pensamento da arte, o pensamento da vida cultural. É apenas uma afirmação pessoal, ao que se chama o culto da personalidade.

Isso é um campo semelhante a este que eu escolhi: Reagir sempre contra as pré-existências ambientais, criando edifícios que, de alguma maneira, constituíssem marcos, provocassem diálogo, provocassem reação nas pessoas. Que, de alguma forma, pudessem ter uma

sobrecarga por um lado didática, por outro pedagógica. Se efetivamente não tivesse havido as Amoreiras, centenas de milhares de pessoas nunca tinham percebido que havia arquitetura. Nunca tinham ouvido falar sequer num arquiteto. Quando eu era miúdo, eu queria ser marinheiro. Tinha um amigo com quem eu passava as tardes, porque ainda andava a tirar o curso industrial e tinha férias, que fazia os cenários do Teatro Monumental, que era aqui de frente, que tinha uma namorada muito bonita, que passava as tardes também lá. Só às 6 da tarde é que vinha para o teatro com ele. Um dia ela perguntou-me: “Ó Tomás, o que é que tu queres ser?” Marinheiro, disse eu... O meu amigo volta-se para ela e diz assim: “Ele não quer ser marinheiro. Ele quer ser Arquiteto.” Eu nem sabia o que era um arquiteto. Nunca tinha ouvido essa palavra. Isso é um bocadinho o que aconteceu a milhares, milhares e milhares de pessoas quando se construíram as Amoreiras. Isto para...

Voltando atrás, eu conhecia muito bem Amesterdão na altura. Fiz várias visitas, principalmente para ver a parte chamada Amsterdam-Zuid - que é Amesterdão sul – para ver o Berlage e aquela gente toda. Eu tinha um grande herói naquela altura, que era o Michel de Klerk. Portanto, eu conheci muito bem. Eu pensei... Não faz sentido nenhum fazer uma obra simples, que não se afirme com toda a violência, por assim dizer, não é?... É uma obra que vai custar uns milhões e vai colocar Amesterdão no centro da polémica cultural. A Câmara de Amesterdão, feita pelo Berlage, não tem impacto nenhum nos transeuntes, nos turistas, não tem impacto pedagógico. Passas por ali como passas pelos outros edifícios. Cose-se com o tecido urbano. Para responder á tua pergunta, eu diria que toda a minha vida eu fiz isso. Eu ainda estava na escola... De resto este edifício saiu muito do meu último trabalho escolar que era uma fábrica de elevadores. Toda em metal. Ninguém sonhava o que era metal. A malta vivia no mundo do tijolo e do reboco... Um exercício que eu fiz no terceiro ano, nunca mais me esqueço, para fazer um aproveitamento do pátio da escola e relacionar o pátio com uma cisterna que lá havia. No fundo fazer uma espécie de fórum para os alunos. Aquilo que hoje é muito fácil, os barzinhos, os sítios de convívio... A escola não tinha nada disso. O Convento de São Francisco era um convento *straight forward*, quer dizer... Feio, sem a mínima ponta de graça. Então eu pus lá no meio um ovni. Aquilo era uma nave espacial! Voltando um bocadinho atrás, a minha posição foi sempre esta: Afirmar contra o que está estabelecido. Isso vê-se em toda a minha obra. Não há nunca um mimetismo. Tens aqui ao lado um edifício que foi feito por mim e esta semana aconteceu uma história... Eu tive que ir à baixa e quando saí do metro enganei-me e saí lá ao fundo. Estava ali um ajuntamento, com um guia a falar sobre a praça (Saldanha). A dizer que este edifício é assim, aquele é do Bofill, representa a continuidade e um pensamento do Corbusier... Tudo mentira... (risos). “Estão a ver aquele edifício ali,

dissonante, é o pior edifício aqui da praça...” E eu estive para dizer-lhe... O senhor tem razão. É de facto o pior edifício do mundo. É feito por um tipo que não tem valia nenhuma... Não sei que, não sei que mais... Sabe quem o fez? Fui eu! (risos). Mas eu achei que isso era uma ofensa. E não ganhava nada a não ser o gozo, o divertimento, que é uma coisa que eu gosto. Eu gosto de me divertir.

É curioso que o edifício procura ligações a partir do interior com a cidade, nomeadamente com o outro lado dos canais. Torna-se muito mais rico do que um mero exercício plástico... Não estamos, então, a falar apenas de uma arquitetura-objeto, certo?

De maneira nenhuma. Eu lembrava-me que toda aquela sucessão de escadas e de planos, aquele enormíssimo hall com vários níveis foi copiado - ou alguém conhece - recentemente para um palácio de justiça lá em Amesterdão. As salas de audiência estão penduradas no átrio. Onde é que eu já vi isto? (risos) Portanto, houve uma outra situação que era muito importante: As ligações visuais. De fora para dentro – quem passava tinha de levar com aquele objecto – mas também de dentro para fora. Com algumas pequenas anedotas... Havia lá na Câmara um departamento dos casamentos. Eu inventei uma varanda por onde passavam os noivos e a malta atirava as florzinhas e as pétalas das rosas para cima deles. (risos) É outro aspecto de algumas coisas que acontecem na minha arquitetura. Um lado humorístico... Por exemplo, se pensares no BNU, no fundo, tem várias formas coladas umas às outras que são bocados de guitarras. Porquê? Isso veio de onde? Parece completamente desconexo... Porque é que não é um bocado de um crocodilo ou de um hidroavião?... Não. É que aquilo é o contraponto do machismo português do fado com os touros, porque tem a praça de touros em frente. Portanto, esses aspectos mais anedóticos são importantes na minha arquitetura porque eu acho que ela também tem um lado lúdico. Ah, mas passear nas Amoreiras é um ato lúdico? Não. Não estou de acordo. Um lado lúdico é quando tu sentes uma emoção específica, onde perguntas “Porquê isto?”. Não é apenas passar por uma sucessão de lojas das quais gostas ou não gostas. É um ato anónimo. Por exemplo, no BNU havia – não sei se ainda há – uma área de balcão vulgar, de um banco. Mas naquela altura, as pessoas tinham que preencher as fichas. Então iam preencher as fichas para uns objetos de pedra que eram uma réplica dos aviõezinhos de papel que a gente fazia quando era miúdo. (risos) Quando o presidente do banco, que era meu amigo, viu os desenhos e viu lá a peça, questionou o porquê daquilo. “Quando tu eras pequeno, não brincavas com aviões de papel?” Ele ia me matando... Então, por um lado a reação ao existente, Por outro lado, é sempre uma tentativa de avançar um bocadinho no domínio do lúdico... É uma graça! Este edifício aqui ao lado não tem muito

ANEXOS

disso. Tem lá em cima uma espécie de uma coroa, mas falta-lhe o resto do desenho porque os proprietários reagiram muito e eu já os chateava tanto que ache que não era preciso fazer uma pressão muito grande. A dada altura também temos de perceber até onde é que podemos ir.

E que influências podemos associar á proposta? A clara evidência do Stirling...

Total!

Também algo metabolista, as New Towns...

É, é! Eu fui profundamente influenciado pela arquitetura inglesa e anglo-saxónica em geral. Naquela altura os meus heróis eram o Stirling e os Smithson. Principalmente o Stirling, que mais tarde vim a conhecer pessoalmente e com quem se passou uma história interessantíssima, que já te conto. Portanto, o Neo-Brutalismo foi desde sempre uma âncora estética. Ainda hoje, em todas as obras que faço, existe esse aspecto, mais ou menos afirmado: juntando o lúdico ao Neo-Brutalismo, nós temos de alguma forma aquilo que é o Pós-Moderno. São duas grandes reações que se conjugam para ultrapassar a arquitetura comercial em que se transformou o movimento moderno. Mesmo grandes arquitetos como o Mies Van Der Rohe... O Seagram Building, em Nova Iorque, é um edifício comercial, pura e simplesmente. Mas é Mies e tal... A malta inventa assim umas coisas do *less is more*, para justificar andar com as meias rotas, ou coisa que o valha. Mas vá, para mim não é esse o verdadeiro objeto da arquitetura. A arquitetura não são espaços para as pessoas viverem. A arquitetura é arte. “Bom, mas também se vive nela!” De acordo... Mas se não tiver esta componente que tem vindo a ser exacerbada pelo Frank Gehry, que a tem levado aos extremos a aventura do sinal... Há um texto em que ele diz a propósito da sua primeira obra, a casa dele: “A casa que fez o arquiteto” Não é o arquiteto que fez a casa. Foi, então, um ponto tão forte no *flat* que é Los Angeles – *flat* cultural – que transformou o Gehry em quem é hoje. Ele era um como tantos outros, que andava por lá. Alguns bons desapareceram. Mesmo designers... Portanto, este aspecto de, por um lado evocação, por outro lado reação em relação ao ambiente e por outro, a tentativa de ser pedagógico. As pessoas olharem para aquilo que é diferente, pensarem porque é que é diferente e reagirem bem ou mal, isso tanto faz.

A proposta tem muito de Cambridge...

Vamos lá ver... Naquela altura eu tinha pouco dinheiro. Trabalhava como desenhador com muitos arquitetos. Trabalhei com o Nuno Portas e o Teotónio. E obtive uma bolsa da Gulbenkian. Eu era, enfim, o melhor aluno da escola... Perguntaram me porque é que não

concorria para uma bolsa. Bom, eu lá preenchi os papéis e fui à Gulbenkian entregar. Um dia eu ia a entrar na escola e ia a sair o Frederico George, que era meu professor do primeiro ano. Perguntou-me: “Tu não és o Tomás Taveira? Tiveste uma bolsa da Gulbenkian.” Ele fazia parte dos júris das bolsas. Eu de repente fiquei com dinheiro para poder comprar livros e assinar revistas. No atelier do Teotónio havia duas revistas. Talvez três, não tenho a certeza. Era a *Arquitetura* do Bruno Zevi, e não tenho a certeza se não assinavam também a *Casabella*. Eu, um dia, perguntei ao Portas: “Ó arquiteto, eu queria assinar uma revista. O que é que me sugere?” Eu estava à espera que ele me sugerisse uma daquelas revistas que haviam no atelier, mas ele sugeriu-me a *Architectural Review*. Eu fiquei a pensar... Ele está a atirar-me para um território diferente só para me chatear...

Que não era o dele...

Não, não era o dele. Houve sempre uma ligação maior ao meio Italiano e Francês. Depois até comentei com alguns colegas e tal... Ninguém sabia o que era a *Architectural Review*.

A cultura anglo-saxónica era então desconhecida?... Estariam no território italiano, Neo-Liberty, com certeza?...

Quando muito, isso! A escola Turinense... Vais ali aos Olivais – em que eu trabalhei imenso com o Teotónio, o Costa Cabral, o Portas, e era isso.

A primeira revista que eu recebi, que ainda tenho, trazia umas casinhas do Stirling e do James Gowan, que eram as célebres Preston Houses. Eu fiquei... “Mas é tudo diferente do resto! Então querem ver que isto é bom?” E depois eu estava sempre louco para receber a revista e aí vinha o Leslie Martin, que foi outro grande herói, e outros... Lembro-me de um... Darbourne and Darke. Vai à procura destes arquitetos. Têm um projeto fenomenal em Lilington Street. É uma influência fabulosa. Um projeto indescritível de integração urbana, de articulação com duplex, com galerias... Epá, sei lá... Galerias públicas! Um projeto absolutamente fenomenal. E o grupo do Archigram, que teve uma influência muito grande em mim. Mais do que os Metabolistas. O Kenzo Tange e essa malta nunca me emocionaram muito. Sempre considerei absolutamente excepcional o trabalho deles, mas não era nada que eu tirasse ideias. Não. Mas, efetivamente, a minha cultura é Anglo-Saxónica. Depois nos Estados Unidos – e desde os meus tempos de desenhador – idolatrava o Frank Lloyd Wright. Vi quase toda a obra dele quando tive dinheiro para viajar. Todos os anos ia para Inglaterra, mas de dois em dois ia aos Estados Unidos. De facto aprendi enormemente com a obra dele. Até nos aspectos de emoção. A parte decorativa dos interiores do Wright. Mesmo os exteriores... O Marin

County, com aquelas bolas... Um edifício redondo com a capela lá ao fundo. É uma coisa fascinante. Ainda há bocado te ia contar uma história do Stirling, mas vou te contar uma história que aconteceu no Marin County. Eles deixaram-me visitar só um bocadinho do edifício. As galerias, a luz zenital, o universo que aparece aqui (proposta do Concurso de Amsterdão), foi sempre muito importante para mim. Eu fui lá visitar a segunda vez – para ver se me deixavam ver mais qualquer coisa. À saída passa uma rua, que passa por baixo e tem um sistema abobadado, digamos assim... Por onde se entra. Tinha um banco de betão onde as pessoas esperavam o autocarro, que passava por ali e estava ali uma rapariga sentada. Eu perguntei se ela queria boleia para São Francisco. Ela agradeceu, mas disse que estava à espera da mãe: “A minha mãe foi visitar o meu pai que está na prisão”. É que lá dentro havia uma prisão! A Câmara Municipal tinha uma prisão! Grande ou pequena, tinha.

Então, no atelier Conceição Silva, é o arquiteto que descobre o Stirling?

Qual quê!... Foi muito antes, na escola! Eu levei a arquitetura inglesa para a escola.

Quando estava no Teotónio Pereira, estava na escola, então?...

Exatamente. Eu comecei a trabalhar no Teotónio quando estava no sétimo ano (liceu). Quando entrei para a escola trabalhava lá. Depois continuei a trabalhar e na escola tive confrontos com o Nuno Portas porque a minha arquitetura era o oposto dele. Ele até considerava a minha arquitetura – que é toda cheia de galerias – o “galerismo”. (risos) Nunca tive problemas com ele a não ser esta situação assim um bocadinho incómoda, embora eu fosse uma pessoa que encarava as coisas com muito desportivismo. Se ele tem essa ideia, deixa-o ter! Depois ele dava-me 19 ou 20, por isso tanto faz. Eu fiz os edifícios ali para Chelas para cem mil pessoas. Cem mil pessoas! Era o expoente máximo do galerismo. No fundo, a mistura do Neo-Brutalismo, dos Stirlings, dessa gente toda e de uma cidade com edifício – que foi um estrondo – que é Cumbernauld. Tem prisão, tem igreja, tem registo civil, tem cafés, umas lojecas... A única pessoa que usava referências da arquitetura inglesa era eu! Mais ninguém. Depois até acontecem coisas perfeitamente delirantes... Aí uns fizeram um livrinho de elogio ao Conceição Silva, dizendo que a obra era toda dele. Que eu não tinha feito nada. Que ele é que gostava do Stirling, e isso... O Conceição Silva não só não sabia inglês como nunca foi a Inglaterra. Nunca foi. Nem aos Estados Unidos.

Então o arquiteto conheceu a obra do Stirling ao vivo por sua conta?... Não foi por causa do Conceição Silva?...

Não. Não foi nada por causa dele. E já nem estava lá quando o conheci pessoalmente. Eu saí de lá em 1970 ou 71. Eu conheci-o muito mais tarde porque o meu editor Inglês, o Andreas Papadakis, me apresentou o Stirling na Bienal de Veneza. Aí é que acontece uma história engraçadíssima. Nós estávamos numa esplanada e tal... O Stirling é um tipo com dois metros e vinte de altura, largo... Muito quieto, falava pouco. A malta estava à conversa e aparece um jornalista da BBC a entrevistar o Stirling. Pergunta-lhe – entre outras coisas, mas esta fixei porque é única – o seguinte: “Ó arquiteto, o senhor acha que para ser bom arquiteto é preciso ser bom desenhador?” Ele ficou quieto e pachorrento e disse: “Bom, eu isso não sei, mas há uma coisa que eu sei: É que todos os grandes arquitetos são bons desenhadores”. Epá, eu soltei uma gargalhada... A malta toda a rir-se. Foi uma tirada absolutamente fabulosa.

Mas portanto... Aliás, mesmo como professor da escola, eu via-me aflito para vender, entre aspas, a arquitetura inglesa. Eu organizei o simpósio do pós-moderno. Veio o Michael Graves, o Peter Eisenman, essa malta toda... Mas isto já são histórias muito posteriores a eu ter estado no Conceição Silva. O emblema, se é que se pode dizer, da minha arquitetura, do meu pensamento arquitectónico, está numa loja em Cascais....

A Valentim de Carvalho...

Sim. Eu sempre tive uma relação muito grande com o passado. Principalmente com o barroco. O Borromini era para mim... O Miguel Ângelo era um grande herói... Mas o maior era o Borromini. A planta da loja é a planta da Igreja em Roma. A relação com o antigo foi uma relação que me entrou – não foi descoberta minha – e foi sugerida como algo que devia ter sempre em conta. A história... Os momentos importantes da cultura arquitectónica antiga... E quem me sugeriu isso foi o Herberto Helder, um grande poeta que conheci quando estava na tropa. Conheci-o em Santarém quando ele estava lá com umas bibliotecas itinerantes da Gulbenkian. Eram umas carrinhas com livros, um motorista e uma pessoa a fazer a entrega e recolha dos livros. Ele estava lá estacionado. E foi me apresentado por um indivíduo que teve muita influência na minha vida, porque me emprestava todas as semanas dois livros. Eu tinha que ler os dois livros. Ele depois levava-os, que eram do pai. Era o Fernando Assis Pacheco. Ainda foi um bom poeta, mas eu nunca gostei da poesia dele. Mas só estávamos verdadeiramente em conjunto quando jogávamos futebol. Éramos da mesma equipa e ganhávamos sempre. Ele tinha jogado nos juniores da Académica e eu no Benfica... Éramos diferentes da malta. Quando jogávamos contra os oficiais, aquilo era lenha!...

Portanto, esta relação com o passado... Vê-se nas amoreiras... Os arcos são réplicas, no fundo, da praça do comércio, etc. Há lá um arco muito grande que é uma reminiscência do tal arco do Marin County. Na minha arquitetura há sempre um universo muito largo de referências. Muito mesmo. Umhas mais evidentes, outras menos. Umhas que eu apago mesmo para não serem evidentes. Outras que deixo ficar e que as pessoas não notam que são evidências. Por exemplo, as torres das Amoreiras são dois cavaleiros e uma dama no meio, que são símbolo do mito da idade média: Os cavaleiros a defenderem a sua dama. De facto as duas são masculinas, se vires bem, e a do meio é feminina. (risos) Quem for bom observador e tiver esta chave, consegue-se aproximar da leitura das torres.

Recuperando a sua passagem pelo Conceição Silva, podemos ver reflexos das influências que falou noutros edifícios, como o edifício Castil... Os panos de vidro, os elementos verticais de acesso... Os elementos transportam-se de uns projetos para os outros.

É feito por mim! O Hotel da Balaia também é projeto meu; A fábrica Valentim de Carvalho é projeto meu. Todos os projetos que se fizeram no Conceição Silva entre 1964 até 1969 são integralmente meus. O edifício Castil é um edifício Neo-Brutalista mais que evidente. A fábrica Valentim de Carvalho é Stirling puro. Neste livro (Taveira, T. (1938). *Tomás Taveira*. Londres: Academy Editions) vê-se que isto (Fábrica de elevadores), tem muito de Stirling e tem muito de Amesterdão. Foi a última coisa que eu fiz na escola. Uma fábrica de elevadores. Portanto, a cultura anglo-saxónica tem também uma entrada na minha vida através de um arquiteto que fez o curso no Porto e que vive em Moçambique, que é o José Forjaz. Ele foi muito importante porque me incentivou a assinar uma revista que era o *Architect's Journal*. Era um jornal só com pormenores de arquitetura. Os detalhes. Era uma coisa fabulosa. Pegavam no edifício e detalhavam-no todo. O Forjaz trabalhou uns meses no Conceição Silva. Fez uma fábrica de produtos farmacêuticos que era igual a um edifício do Leslie Martin. Ele tem uma sensibilidade fantástica. Ele aconselhou-me a assinar a revista ainda eu trabalhava como desenhador no Teotónio. A dada altura trabalhava de manhã como desenhador e à tarde como arquiteto no Conceição Silva a fazer o Hotel da Balaia. Depois passou-se uma cena macabra entre mim e o Teotónio. Foi chato. Eu não vou contar a ninguém. Já a contei várias vezes, mas ninguém se deve lembrar.

Nada daquilo tinha a ver com o Conceição Silva. Aliás, ele tinha uma característica... Como eu lhe dava milhões a ganhar, ele deixava-me fazer o que eu queria. Aqui os capitéis... (na cobertura da fábrica Valentim de Carvalho) O Stirling não fazia nada disto! São coisas diferentes. A primeira vez que eu usei a sério o metal foi aqui.

E o que tem a dizer sobre esta participação portuguesa no concurso? A participação de sete equipas é, à escala do contexto português, algo relevante. Como souberam do concurso?

Não me lembro. Pura e simplesmente não me lembro. E mais... Eu não sabia que tinham concorrido sete equipas. Pensava que tínhamos sido só nós.

E seis das sete equipas são de Lisboa, sendo uma do Porto. Poderá isto evidenciar uma maior predisposição de Lisboa para esta escala e contexto? Ou é apenas acaso?

Vamos lá ver... O Porto não gosta nada que a malta diga que são provincianos e que nós somos internacionalistas e eles são nacionalistas... Não, não é isso. Mas, efetivamente, naquele tempo, a cultura que se fazia em Lisboa era dez vezes superior em quantidade e qualidade à que se fazia no Porto. Portanto, a quantidade de informação que circulava por aqui era muitíssimo superior. O que não quer dizer que as pessoas do Porto não fossem cultas, só que era um ambiente muito mais fechado e mais pequeno. A minha explicação é só essa. Nós estávamos mais próximos do internacional. Agora, eu ia jurar que pelo menos a informação toda que eu tinha sobre concursos e sobre aquilo que estava a acontecer no mundo vinha-me da *Architectural Design*, que publicava essas coisas todas. Que concursos havia, etc. Nós descobrimos – tenho a certeza absoluta – pela *Architectural Design*. As outras pessoas todas não sei como descobriram. Não faço ideia de como essa informação circulou.

Então é pouco provável falar de uma relação entre os arquitetos... É curioso como respondem de formas tão distintas e válidas a Amesterdão. Demonstra a vitalidade da arquitetura portuguesa na altura. Acha que estavam a par das experiências europeias e internacionais?

Não. A arquitetura era comandada pelo Portas, pelo Teotónio, pelo Tainha e isto era malta que estava acima de tudo ligada à Itália. Os anglo-saxónicos não existiam. A América, então, era uma coisa que estava em Marte. Não havia hipótese. O próprio Portas, há uns vinte ou trinta anos, disse-me que nunca tinha ido aos Estado Unidos. Não sei se hoje já foi. Disse-me isso quando eu fiz parte do júri de um concurso para os professores lá do Porto: O Domingos Tavares, o Alves Costa, essa malta... Mas vale o que vale.

Tomás Taveira
LX 2017

ENTREVISTA A VICTOR CONSIGLIERI

por José Esteves

Lisboa, 3 de Maio de 2017

Ainda tenho os vegetais disto, as fotografias... Eu tenho tudo. Só me faltam as cartas... As cartas de confirmação que me mandaram. Devem estar num sítio qualquer.

Como souberam do concurso?

Foi através do Sindicato dos Arquitectos. Naquela altura resolvi criar fôlego para fazer o concurso. Era preciso um documento do sindicato, a dizer que estava inscrito. Que autorizavam, que não havia problemas. Eles fizeram uma carta e enviei-a. Daí para diante, eles disseram que sim, e comecei a contagem do tempo para o concurso. Foi feito durante um ano, um ano e meio. O fotógrafo que tirou estas fotografias (das maquetes) tirou também as do Hestnes Ferreira. Estivemos lá os dois no mesmo estúdio. Tirou as minhas primeiro e depois tirou as dele.

Então diga lá, tem perguntas para me fazer, não é?...

Tenho, claro. Queria abordar a proposta e depois falar de um contexto mais abrangente...

É assim... Eu estou reformado há vinte anos. Amanhã faço 89. Eu tive aqui na faculdade. Depois estive ainda na Universidade Moderna e depois estive um ano em Évora. Aos 76 resolvi abandonar o ensino. Fiz agora um livro – o quarto livro.

Eu folheei dois dos seus livros. A *Morfologia da Arquitectura* (os 3 volumes) e a sua tese de doutoramento.

Eu neste momento tenho quatro livros. A Morfologia – que são dois - a Semiótica e o quarto que tem a ver com a Imagem. As imagens da arquitetura moderna. Vou agora lançar outro, está quase pronto.

E na altura estava a trabalhar por conta própria? Fale-me um pouco do seu percurso nessa altura.

Então... Eu comecei a fazer casas económicas aos 25 anos. Fiz um bairro ali para Benfica. Fiz outro no Porto, mas cujo autor era o Vasco Martins, que era o diretor dos Monumentos Nacionais. Depois saí dos Monumentos Nacionais e fui para a Câmara Municipal de Lisboa.

ANEXOS

Estive lá seis anos. Depois disso fiz o concurso para o Ministério do Ultramar, onde estive quatro anos. Um desses anos estive em França, a estudar a pré-fabricação. Estive em Paris. O estágio foi pago pelo Ministério das Obras Públicas de lá. Tive um curso teórico e prático. Depois pedi para ficar lá mais um tempo e fui para o atelier do Labourdette durante dois meses. Entretanto fui para as Caixas de Previdência, o que durou até aos meus 70 anos. Dos 40 até aos 70. Como aquilo não era do estado – só foi depois – consegui agregar a função de professor aqui da escola. Entrei depois do 25 de Abril. Eles puseram um anúncio no jornal a dizer que precisavam de arquitetos professores. Apresentei o meu currículo e fui entrevistado por dois professores sobre o que é que eu pensava nessa altura. Nesses vinte anos tirei o doutoramento – que é a *Morfologia da Arquitectura* – que tem o prémio Camões. O editor resolveu enviar aquilo para o Ministério e teve esse Prémio. Estive depois, como já disse, em escolas privadas e em Évora. Agora tenho me dedicado só a escrever. É o meu percurso de arquitetura, que é muito elementar. Muito pequeno. (risos)

Então, quando foi o concurso, estava nas Caixas de Previdência?

Sim, estava. O concurso foi à parte.

Fez muitos projetos à parte?

À parte até aos 65 anos, mais ou menos. Também estive numa empresa de projetos turísticos. Fiz o trabalho para a Herdade da Aroeira. Fiz um centro hípico, mas deitaram-no abaixo. Tinha muita mosca e queriam construir lá casas. Fiz uma torre em Cascais, também, um ano depois do concurso. Também fiz uns projetos para o estado, para a GNR. Foram algumas coisas... Tenho coisas escritas, também, na revista *Arquitectura* e noutras. É um obra insignificante, comparada à do Siza e do Távora... São ímpares cá na terra. (risos)

E o Florentino, quem era?

Já morreu. Era o meu sócio lá no atelier. Entrou pelo ponto de vista económico. Mas o trabalho era todo meu. Chamava-se Artur Florentino.

Então em relação à proposta...

Bem, toda ela é aberta. Eu divido isto em duas partes. A entrada principal é feita pelo lado da igreja. Aqui (blocos superiores), onde estão os quadradinhos, são escritórios. Em baixo é a parte pública, onde está o auditório. Depois podia-se andar por aqui por cima a pé (terraços). Tem também a zona dos casamentos...

Ora, portanto, dividia-se em duas partes: A zona pública e a, digamos, privada. Um plano horizontal e um bloco por cima.

A proposta parece ter duas escalas... Uma que procura relações com o que está à volta e outra que marca o edifício na cidade. Será isso?

Era, era. Um referencial, que acabava com a torre do relógio. Optei por essa imagem, do referencial.

Isto aqui era vazio. Era o átrio. Tinha duplo pé-direito. Tinha umas grandes escadas e as escadas rolantes. Acedia-se, também, ao auditório principal e outros serviços. A partir daí, desenvolvia-se tudo para cima. O objetivo era a imagem. No contexto da forma, o que eu fiz foi procurar uma imagem. Algo que tivesse vistas dominantes pelo canal e vistas humanas cá em baixo, na envolvente da praça. Na parte em que havia pouca perspectiva, era baixo. Na parte em que a perspectiva se podia alongar, era em grande altura. Era isso.

Eu lembro-me da proposta vencedora. Era pouco emotiva.

Mas então estamos a falar de algo que é só da forma ou a procura de relações torna-a muito mais rica do que um mero exercício plástico? É apenas isso?

É um exercício plástico. Aliás, para mim, o séc. XX a partir dos anos 40 tem essa tendência. É um edifício plástico. Atualmente a arquitetura é tudo um exercício plástico, uma imagem. Quem tiver a melhor imagem é que domina os outros. Mas claro que isso é contra a minha ideia. Para mim a arquitetura está ao serviço dos homens e da população. É isso que ando agora a fazer no último livro.

Tem sido assim. Olha o Frank Ghery... Toda a obra dele é só plástica. Ele é o ponto número um de toda esta teoria.

Acha, então, que a arquitetura moderna é só um exercício plástico?

Acho que sim.

E é aí que vai buscar as suas referências? Onde podemos rever a sua proposta do concurso?

Aqui foi Corbusier. Chandigarh, La Tourette... Eu ainda estou muito influenciado por ele. Toda a escola que eu aprendi, na altura do Porto, era na base do Corbusier.

O Arquiteto também estudou no Porto?

Como chumbei cá 3 anos, com o Cunha (Luiz Cunha), em Arquitectónico, grande parte dos

ANEXOS

alunos foram para o Porto. Gostei do primeiro ano, dos conteúdos e da forma como estava organizado e até da própria vida no Porto. Tive o privilégio de continuar lá até ao quarto ano. O Cunha tinha outra cadeira no quarto ano, que era construções. Depois regresssei. Tirei diploma cá. Depois tinha de se fazer um estágio de dois anos.

Onde fez o estágio?

Podia-se ter feito em qualquer lado. Não tinha importância. Fiz nas casas económicas, nos Monumentos Nacionais.

Voltemos ao edifício... O facto de afirmar a proposta como um exercício plástico é algo que remetemos apenas para um âmbito objetual...

É forma. Foi essa a ideia. A forma ascendente. Uma espécie de curva ascendente, para contrariar a praça, que era um rectângulo. Algo que tivesse uma coerência geral. Um conjunto de volumes que remete para uma forma de pirâmide. Mas era algo condensado, no mesmo edifício. Muito coerente.

A imagem que eu tenho da arquitetura, desde o séc. XIX, mostra que estamos sempre a caminho da forma. A arte nova, o período moderno... A Igreja de Ronchamp é uma forma absolutamente plástica, tal como os edifícios de Chandigarh. Os projetos do Niemeyer... Até o Siza é um plástico. O Souto Moura então nem se fala. O Siza ainda vai de encontro aos problemas sociais...

Então e em relação ao Távora? A opinião é diferente?

É... O Távora pretende ser um sociólogo. É mais um clássico. É uma pessoa muito restrita e uma figura curiosa. Foi ele que deu a separação entre a arte contemporânea e algo de uma componente mais sociológica. Mas não teve grande ousadia. Naquele tempo, nos anos 60, ainda estávamos numa separação de águas.

Uma grande discussão...

Sim. Deu um lado, há o modernismo. Do outro o pós-modernismo. Ele foi contra o pós-modernismo. Nem é moderno nem pós-moderno. É algo que vem da sociologia, como disse, embora isso tenha desaparecido. Diz o Tafuri, que é um historiador extremamente aglutinante sobre a arte moderna, que pelo final dos anos vinte surge a arte social na Holanda e Alemanha. Entretanto, no pós-guerra, a arquitetura divide-se em partes: A tecnologia, com a pré-fabricação e outra, o pós modernismo... Baseado nas ideias do Foucault do Derrida...

A proposta do Pedro Vieira de Almeida, que lhe mostrei, contradiz completamente a sua abordagem ao concurso e até ao próprio problema da arquitetura. É algo que se relaciona apenas e só com o contexto e com as relações do edifício com a cidade...

Quer dizer... A mim o que me interessa é a arquitetura como objeto. A ele não é. Mas a arquitetura foi sempre uma imagem. Desde os gregos... Desde as pirâmides do Egito até ao Partenon. Toda a história da arquitetura. Os Zigurates são uma imagem, um referencial. Quer ela seja social ou não, é sempre uma imagem. O Tainha, que participou, também vive muito da arquitetura plástica e da imagem...

O Aldo Rossi, por exemplo, considera que a imagem contemporânea deve ser baseado no Ledoux e no Lequeu... Uma arquitetura com cabeça tronco e membros. É diferente desta... Esta é levantada do chão.

À Saramago?

Sim, à Saramago! (risos) Mas tudo é imagem. Desde esses, até ao Corbusier... A minha... É levantada do chão. (risos) Nunca segui o Lequeu e o Ledoux, mas vale a pena ler os artigos do Rossi sobre eles.

A participação portuguesa no concurso reparte-se por sete propostas, mas só uma é do Porto. São seis de Lisboa. Acha que havia maior predisposição de Lisboa para esta escala e contexto?

Era. O Porto só começou a surgir depois. Agora até deve ser maior que Lisboa. Embora tivesse cabeças muito boas...

Mas porque é que acha que Lisboa participou mais?

Por causa disso: Lisboa tinha um panorama cultural muito maior. No Porto apareciam figuras isoladas. Lisboa tinha mais pujança. A produção cultural era, de fato, maior. Para além disso, o número de arquitetos era incomparavelmente maior em Lisboa, o que indica logo um fator diferenciador.

E como vê, todas as equipas participam de formas distintas – e bastante válidas – o que demonstra uma vitalidade enorme da arquitetura portuguesa na altura...

É sim. Uma vitalidade muito grande.

ANEXOS

Portugal estava a par das discussões europeias?

Foi aí o aparecimento. Surgiram nessa altura em Lisboa algumas revoluções populares, por exemplo... Aparece o Marcelo Caetano... É reflexo de uma necessidade de sair do nosso espaço, do nosso eu. Tudo está ligado. Os anos 60 têm uma força enorme no mundo inteiro

Deixe-me agradecer-lhe pelo seu interesse, é sinal que ainda não morri! (risos)

A handwritten signature in black ink, reading "Vítor Manuel Gonçalves". The signature is written in a cursive, flowing style.

ENTREVISTA A JOSÉ PULIDO VALENTE

por José Esteves

Porto, 22 de Maio de 2017

O arquiteto fez a única proposta do Porto...

O Taveira sei que participou...

Sim, quando estava no Conceição Silva. A proposta parece-me feita – ou dirigida - por ele. Muito Stirling...

É, é! Sem dúvida. Por conseguinte já é pior que a minha. (risos)

O Hestnes Ferreira... A proposta está muito no mundo do Louis Kahn. Ele tinha trabalhado lá dois anos antes.

O Manuel Vicente também! Aquilo é tudo bolinhas e não sei quê...

Depois... O Pedro Vieira de Almeida, o Bartolomeu Costa Cabral com o Tainha...

Essa é que é capaz de ser uma boa peça.

O Victor Consiglieri e o Luís Fernandes Pinto, os dois de Lisboa.

Não sei quem são...

Ele chegou a trabalhar com o Frank Lloyd Wright. Um ilustre desconhecido. Fazia obras para a alta sociedade de Lisboa. O Champalimaud e tal... Não sei até que ponto é que estava envolvido no panorama da altura.

Não me parece que estivesse. Se é do meu tempo e eu não sei... Não estava.

E ninguém se classificou?

Não. Ninguém passou da primeira eliminatória.

Também, no meio de 800 aquilo era ao pontapé! Sabes como é que foi escolhido o de Sidney?

O Eero Saarinen ia a passar por um corredor e viu lá uns trabalhos encostados que tinham sido recusados. E disse: É este que vai ganhar. Foi o Utzon.

ANEXOS

(...) Está a ver aqui? (Proposta de Costa Cabral e Tainha)

Oh diabo! Andam me a copiar ou quê? (risos)

É uma coisa muito horizontal. Tem uma torre...

Aquela torre ali que estraga tudo. Mas porque é que eles têm de fazer isto? Porque é que não se ficam por estas coisas horizontais?! Isto tudo é mau. O Costa Cabral ainda é vivo?

Sim. Entrevistei-o. Ele diz que a torre era para marcar o edifício.

Marca, marca...

Na sua proposta, eu não diria que tentou fazer o mesmo...

Não, de maneira nenhuma. Eles também não fizeram o edifício. Não sei quem ganhou sequer.

Ganhou um arquiteto Austríaco. Holzbauer.

Uma pastelada qualquer...

É um edifício encerrado sobre quatro paredes... Bastante rígido, ao contrário do seu edifício: É bastante contextual. Relaciona a altura com a envolvente... Respeita a cidade, digamos. Por outro lado, pega em motivos plásticos, como o uso do vidro em tudo o que é fachada...

É por causa dos diamantes. Era a capital dos diamantes. Mas isso dos vidros não impede que tivesse por trás uma outra parede, mas isso era uma coisa para desenvolver no projeto.

Mas o processo de trabalho é algo que procura motivos plásticos ou algo mais relacionado com o contexto?

É assim... Eu já conhecia Amesterdão. Não fui lá de propósito. Eu sou um grande admirador de Amesterdão. Não fosse o clima tinha ido para lá viver... Ainda por cima no ano dos PROVO e desses movimentos...

Exatamente... Eles estiveram envolvidos na polémica em torno da escolha do edifício. Mais tarde, também na construção.

Mas foi construído?

Foi, nos anos 80. Juntaram com o projeto da ópera e fizeram o edifício que existe hoje.

Mas então... Era altura em que havia aquela música dos Beatles, Michelle. Ouvia-se todos os dias a todas as horas! Nas jukeboxes, nos cafés... Fui a Amesterdão nessa época. E depois voltei lá.

Eu tive uma bolsa da Gulbenkian para estudar em Paris, no *Centre Scientifique et Technique du Bâtiment*. Por isso é que me dou bem com o Francês e com a cultura francesa. Inglês não sei nada. Portanto, safei-me facilmente. Na altura em que eu fiz este concurso... Não sei porque é que me deu para fazer! Se calhar por gostar muito de Amesterdão.

Não se lembra como teve conhecimento do concurso?

Não... Sei é que tive tempo para desenhar isto – ou mandar desenhar – que eu não sei desenhar. Mandar desenhar e fazer as coisas certinhas... Não deve ter muitos erros de francês. Está aí uma coisa engraçada. Na altura em que eu fiz o concurso, estava eu a começar a fazer o bloco da Pasteleira, que é completamente diferente disso. É engraçado!

Depois em 1978 fiz um trabalho para Arcos de Valdevez, que acabou por ser um edifício enorme. Eu queria fazer 10 ou 12 moradias pátio escalonadas. As moradias prolongavam-se com pérgulas e floreiras e não sei quê... para depois as plantas subirem e a construção deixar de se ver. Em 1982 fiz o concurso para o remate nascente do parque da cidade, que já está mais desenvolvido. Claro que fui posto de parte... Estão lá uns blocos, porque tem mais habitações. Era para a Câmara fazer negócio. Não viram que a minha proposta, para além das habitações, tinha outras coisas. Depois vim a fazer, em 1990 e tal, uma proposta muito interessante para Vila do Conde mas a Câmara não quis. Vem tudo escrito nos meus livros. Depois deu isto (...) Este último edifício, que é uma solução que ocupa menos espaço e permite para estes climas, zonas abrigadas e ventiladas em condições. Depois como as habitações estão desencontradas, há iluminação e ventilação em todas as habitações. “Ah, é mais caro que fazem-se duas vezes as lajes...” Na construção não é a laje que é cara. Mas ainda ninguém percebeu. Eu vou morrer e eles vão ficar com isto por fazer.

De modo que tudo isto está muito na mesma linguagem. É tudo uma fuga do caixote, uma fuga da prisão das pessoas. A gente vai no elevador sem falar, ou no japonês enfia-se naqueles caixotes que parecem uns charutos... Agora apareceram aí uns arquitetos que fizeram uns T0 minimalistas com 30 metros quadrados... Enfim... Portanto, esta coisa vem de eu ser um *outsider*. De não andar metido nessa máfia sejam elas quais forem. Também não tenho o atelier na rua do Siza... Os dois prémios Pritzker portugueses estão nesse edifício... Onde se prova que isto é uma máfia: Os dois em Portugal; Na mesma cidade; Na mesma rua; No

mesmo edifício. Já cheira demais...

Ser um *outsider* explica o facto de ter sido, naquele tempo, o único arquiteto do Porto a concorrer? Como explica isso? Há alguma explicação ou é acaso?

Coincidência... Mas mais ninguém teve paciência e coragem para se aventurar.

O Porto não estava tão predisposto a esta escala e contexto?

A gente não pensava nisso. Isto era gatinha... Eu vim para o Porto em 1955. Ainda quase nem tinha 10 anos de Porto. A gente estava ainda muito sobre a influência do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa. É notável eu ter feito este projeto nessa fase! As coisas da Caixa de Previdência... Fazer projetos para habitação económica... Andávamos naquilo. Foi a altura do concurso da Gulbenkian em que houve uma equipa do Porto – com o meu querido amigo Arnaldo Araújo – que não teve tempo de acabar o projeto, de modo que não foi selecionado. Diz o Zé Forjaz – que trabalhou nesse projeto – que era um projeto genial. Apesar dos outros dois sócios do Arnaldo, que eram de Lisboa, serem uns travões... É muito difícil pôr estas coisas a trabalhar com culturas diferentes. Pronto, andava-se nessa coisa: O inquérito, aqui a ESBAF, as três artes, as exposições magnas, o começo da atividade cultural das galerias... Eu próprio fiz uma exposição de pintura em Madrid em 1958. Depois convidaram-me para ficar para gerir a galeria Divulgação. Mais tarde fizemos uma galeria no Bom Sucesso, em frente ao atual mamarracho que lá está, que eu mandei demolir e nunca mais mandam. O tribunal deu-me razão e mandou demolir, mas os poderes é que seguram o dinheiro... Fui sozinho! Dei cabo da minha carreira toda por causa disso. Depois começou toda a gente a dizer que eu era mal amado pelas câmaras, pelos políticos, pelos gajos do dinheiro e não sei quê... Não me deram mais trabalho e estou há vinte anos sem fazer projetos. Mas pronto... Era um ambiente muito mais provinciano e muito mais fechado. Era provavelmente por isso que nem o Távora, muito menos o Siza – que estava a começar – se sentiam com coragem para participar. O Soutinho não existia, felizmente. Não vejo muitos mais... O Mário Bonito nunca... O Ricca também não, mas se lhe desse na cabeça era capaz de ter concorrido. Ele era muito vaidoso e estava convencido que ganhava tudo. O Godinho – o Januário – tinha bons clientes e muito que fazer. O Filgueiras não existia... O Loureiro também não... Não vejo assim ninguém.

Em Lisboa parece-me que estavam mais expectantes. O panorama cultural seria bastante diferente... Mas mesmo entre eles nem há relação nenhuma. Nem sabiam que havia mais concorrentes.

Pois, a mim parece-me que é um prenúncio do pós-modernismo. Essa ganância para ir a Amesterdão, de ir para o estrelato... É um prenúncio. No meu caso, não tem a ver com isso. Tem a ver com o amor a Amesterdão e com a vontade de fazer uma proposta para lá, sempre convencido que ia ganhar. Se não estivermos convencidos, não concorremos. Parecido com esse só há um que não cheguei a mandar, que eram para um monumento da Baía dos Porcos, em Cuba. Eu não sei se está por aí – ando a limpar tudo do atelier para mandar para o Arquivo Distrital. Eu gostaria de ter mandado uma proposta capaz, bem desenhada e apresentada, com uma maquete boa...

Para Amesterdão, a maquete não explicava a materialidade do edifício. Era apenas os volumes...

É, isto era gesso. Mas, de certa maneira dá a ideia do edifício.

Isto de terem respondido ao concurso de formas tão diferentes e válidas demonstra uma certa vitalidade. Acha que apesar do regime, Portugal estava a par do que se passava lá fora?

Ah, claro. A gente ainda podia ir lá fora. Eu comecei a ir para lá antes de 1955. Depois voltei em 1956 por Paris e por muitos outros sítios. Foi a minha viagem por causa da pintura... depois em 1966 tive a bolsa da Gulbenkian, onde estive em Paris, no CSTB. Depois fui a Amesterdão, à Dinamarca e a Londres. Mas a Amesterdão fui na candonga. Não disse a ninguém da Gulbenkian e estive por lá imenso tempo. Fartei-me de ver pintura e arquitetura. Nessa altura tive um contato dado por um colega aqui do Porto para um arquiteto holandês - Hartsuiker - que me apresentou ao Constant, do movimento CoBrA. Eu cheguei a ir lá jantar. De certa maneira, teve uma grande influência na minha arquitetura. Era mais especulativo, mas enfim... Vi muita, muita, muita coisa. E pronto, fartei-me de me ligar a Amesterdão por diversas vezes, por várias ópticas. Arquitetura, pintura...

Quais eram as suas referências holandesas?

O Rietveld e essa malta... Em Paris vi uma coisa que me impressionou muito e que gostei muito: A Maison Charreau, que é num pátio...

Até se relaciona com a sua proposta, de certa maneira... A forma como a luz entra no edifício...

Sim, de certa maneira... Mas eu acho que vi o Charreau depois de ver a proposta.

E então para a proposta quais seriam as referências?

Eu sempre fui influenciado pelo Corbu e pelo Wright... Pelo Utzon, com as casas pátio...

Também participou no concurso, mas não passou a fase nenhuma...

Pois, o Saarinen não foi convidado para o júri... (risos) Foram só os burocratas! Os das realezas. Mas bem... O meu edifício seria um emblema. Eu se pudesse fazer umas coisinhas para por ao peito, eu mandava fazer... (risos) É um emblema da minha maneira de ser e de estar. A discricção... A calma... Não ser espetáculo. Trabalhar os espaços como eles são e como merecem e com um projeto que está primorosamente organizado. Isso está impecável. Sabes como fiz o concurso? Copiei o programa todo à mão para um caderninho, fechei-o e comecei a fazer o concurso. Tinha alguma dúvida e ia lá tirá-la. Estava tudo na minha cabeça. Mas como vês tem muito poucos espaços perdidos... Tinha um pátio coberto com iluminações laterais.

E quem eram o J. Rodrigues e o J. Pinheiro?

Era o escultor José Rodrigues e o pintor Jorge Pinheiro.

E que influência tiveram eles?

Nenhuma! Sabes que fui eu que fiz a Árvore (escola) e como te disse há bocadinho, fiz a primeira exposição de pintura portuguesa em Madrid... Andei sempre ligado... E sou do tempo em que a ESBAP tinha as três artes. De modo que eu sempre tentei trazer atrás de mim – ou puxar por eles – os artistas de maneira a que viessem trabalhar comigo no projeto, se ele viesse a ser ganho. Ficavam já ali com a chave da porta para entrar.

É curioso esta ligação às artes – diz que é uma escultura em cristal; Uma escultura habitável...

Mas também... O Arquiteto se não fizer escultura, faz o quê? Por dentro e por fora! Faz escultura por dentro e por fora.

Esta proposta distancia-se muito da procura de fazer do edifício uma marca – uma referencia – na cidade, como faz a proposta do Taveira, por exemplo.

Ah, pois! Vê só o que ele fez com as Amoreiras... É isso! O Manuel Vicente chegou-me a dar... Não, vi em casa dele uma imagem da proposta do Taveira para o concurso.

Isto será o oposto...

É sim. E se houver monumentalidade é à Egípcia! Baixinha... (risos)

E colocaria isto mais numa lógica de *edifício-cidade* ou *edifício-objeto*?

Isto é um edifício-cidade! Tem ali a envolvente toda... E com certeza que isto é da altura do que está à volta. Não tem referência aos outros edifícios no corte... É um erro meu.

Falou do PROVO e dos movimentos de contracultura... Estava por dentro disso? O PROVO tem uma importância enorme na polémica que depois se forma em relação à proposta vencedora do concurso. Tinha a ver com as demolições urbanas recentes na cidade...

Sim, sim... Mas nós nunca estamos. Nós somos uns meninos burgueses que não fazemos parte dessas movimentações. Quer cá, quer lá. Estamos nos café a ver passar a malta. “Ah, vamos lá atirar umas garrafas ou dar uns chutos num polícia...” Epá, mas não fazemos parte das reivindicações.

A proposta do Hertzberger é muito, muito interessante. A que ganhou, de certa maneira também, mas é monstruosa... De uma violência enorme!



2017