

JORGE FIGUEIRA

O ARQUITECTO AZUL

(Página deixada propositadamente em branco)

O ARQUITECTO AZUL

JORGE FIGUEIRA



TÍTULO
O ARQUITECTO AZUL

AUTOR
Jorge Figueira

EDIÇÃO
Imprensa da Universidade de Coimbra
E-mail: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

INFOGRAFIA
Carlos Costa

IMPRESSÃO
www.artipol.net

ISBN
978-989-26-0067-3

ISBN Digital
978-989-26-0197-7

DOI
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0197-7>

DEPÓSITO LEGAL
319125/10

© DEZEMBRO 2010, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Prefácio. Para quem gosta de Arquitectura – José António Bandeirinha	7
Um pouco mais de azul. Nota introdutória – Jorge Figueira	9
Parte I - Artigos	
A Geração de 60	13
Aprender com Espanha	16
Estado de Emergência: a 10ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza	19
Apologia da Casa Recuperada	23
A Casa dos Outros	26
Esta Casa não Existe	29
Linguagens de Prazer	32
Luz Cubista sob Solo Português	35
Siza/Souto de Moura (Nip/Tuck)	38
A Periferia Perfeita	41
O ADN da Arquitectura Portuguesa Está Aqui	45
Parte II - Colunas	
Sobre um Espelho em Veneza	51
A Arquitectura Tóxica	54
A Diferença Portuguesa (Livre Circulação/Toll Free)	56
Daysleeper	58
Uma Saída para Coimbra	60
O Factor Zumthor	62
Uma Arquitectura Feliz	64
Barack Obama: a Design for Living	66
Parte III - Ensaaios	
Um Mundo Coral: a Arquitectura de Álvaro Siza	71
Álvaro Siza. Modern Redux. Ser exacto, ser feliz	78
A Mão que Embala o Berço: Pancho Guedes Dentro e Fora do Team 10	86
O Projecto Sonâmbulo	94
O Mundo Português	100
Encontrar Casa. O Panorama Residencial em Portugal.	106
A Casa do Lado	112
No lugar da “Avenida Central”	118
Créditos	128

(Página deixada propositadamente em branco)

*Para o Alexandre Alves Costa
Para a Miranda*

(Página deixada propositadamente em branco)

O Arquitecto Azul é uma antologia de textos, escolhidos, alinhados e organizados pelo próprio autor. Lê-los, ou, nalguns casos, relê-los, permite-nos, como em tantas outras antologias, encará-los segundo perspetivações muito diversificadas que radicam, no essencial, em dois caminhos possíveis. Ou os tomamos um a um, tentando decifrar percursos cronológicos e contextuais, descortinar os sinais dos tempos da escrita, procurar as motivações particulares, perceber o seu sentido específico; ou os lemos como um todo e lhe fiamos o sentido comum, desvendando assim uma lógica que se pode assumir como o posicionamento do autor perante o tema, e também como o seu etos perante nós, os seus leitores.

No caso deste livro, porém, não é fácil, nem linear, enveredarmos a leitura por um destes caminhos. Se, por um lado, cada texto se constitui em si mesmo como um manancial de reflexões contextualizadas e articuladas sobre um determinado tema, quase sempre relacionado com a actualidade arquitectónica, por outro lado, conseguimos percorrer o conjunto de textos como um todo, um todo que se harmoniza de modo natural, quase imperceptível, com as partes. Sem perdermos nunca o sentido específico de cada um dos temas, vamos, assim, construindo um propósito mais vasto que, subtilmente, se lhes vai sobrepondo.

No primeiro bloco de textos, visitamos diversas geografias do panorama cultural e arquitectónico da contemporaneidade, algumas delas contendo, qual caixa de Pandora, outras que se desdobram no seu seio: Espanha em Nova Iorque, Hannover em Coimbra, toda a magia dos anos oitenta no Porto, as casas pobres do Hemisfério Sul nos Giardini ou as mega-estruturas metropolitanas do mundo no Arsenal. E nos Kensington Gardens, quando tudo parecia propício ao descanso, inquietamo-nos com o Pavilhão de Koolhaas. Os acontecimentos do mundo da produção arquitectónica são tratados numa perspetiva crítica e eloquentemente emoldurados nos seus contextos sociais e culturais. Emerge, assim, entre abundantes referências comparatísticas com outros domínios da cultura, a reflexão sobre as raízes da mais erudita arquitectura que hoje se pratica em Portugal, sobre a controvérsia em torno da reabilitação, reconstrução ou restauro de imóveis, ou mesmo sobre a presunção de alguns supostos intelectuais portugueses, que abominam acriticamente tudo aquilo que farejam como sendo arquitectura contemporânea. No segundo bloco, embora percorrendo do mesmo modo alguns dos locais da peregrinação cultural, Jorge Figueira fala-nos do tempo, dos tempos que correm e dos que permanecem, das personalidades que os assinalam, dos spots massificados que os fazem vibrar e dos que caem no esquecimento imediato. Fala-nos do tempo de Obama e do “futebolista” que vive na casa à prova de pop, devidamente imunizada por Souto Moura, fala-nos do tempo da afirmação do inafirmável e do da negação do inegável, fala-nos do tempo de Coimbra, entre um passado tirano e um futuro mitigado. Sem forçar o apelo a argumentações demasiado encerradas na Teoria da Arquitectura, e sem, contudo, as negar liminarmente, fala-nos dessa relação, tantas vezes grave e petrificada, entre o tempo e os espaços que utilizamos, entre o carácter de longa duração da Arquitectura e da Cidade e o fluir gasoso e transitório dos momentos, das imagens e das palavras no mundo actual. Fala-nos também da insustentável e insinuante presença no

PREFÁCIO PARA QUEM GOSTA DE ARQUITECTURA

Coimbra, Outubro de 2010
José António Bandeirinha
Universidade de Coimbra

jargão contemporâneo de termos vazios, credores de um certo êxtase tecnólatra, os quais, na obsessão de qualificar tudo e todos, alastram como epidemias tropicais. As pessoas — os arquitectos — e os lugares — as cidades — articulam-se então de acordo com uma sequência de movimentos, inteligentemente coreografada pelo autor, que tende para a construção de um zeitgeist que é, à uma, credível e fantástico, inquietante e pacificador.

No último bloco de textos, *O Arquitecto Azul* entra numa toada consistente e consumada. A dimensão global, internacionalizada e cosmopolita da arquitectura portuguesa contemporânea “entra a matar”, sem quaisquer concessões à dúvida ou à hesitação. Siza abre um desfile que ora se centra, ora se descentra do âmago da nossa — de portugueses — condição cultural. Pancho Guedes parte de Moçambique para um voo libertário pelo mundo, com uma escala fugaz, mas motivadora, no Team X. Graça Dias e Egas Vieira reinventam cidades e complicitades ao longo de uma insuspeita rede de ligações urbanas. Visitamos, sem complexos nem ressentimentos, o mercado in das casas e dos condomínios onde a Arquitectura se vende melhor que a espuma da barba e, um pouco antes de perscrutar o sentido, mais obscuro ou mais luminoso, das demolições na Baixa de Coimbra, paramos para descansar, ou para nos refundarmos, na casa de Caminha de Sergio Fernandez.

Sim, trata-se de Arquitectura, sem dúvida, mas trata-se, acima de tudo da recepção da Arquitectura na sociedade portuguesa, ou melhor, tal como sempre o fizeram os arquitectos, trata-se de aquilatar a importância real que os outros atribuem ao objecto, tantas vezes central, das nossas emoções. Uma página semanal no caderno de cultura de um jornal de referência é um óptimo começo, um programa ao serão num canal de televisão por cabo pode ser um pouco deprimente. E é desse modo que percebemos então que este livro nos oferece, fruto de uma visão simultaneamente lúcida e apaixonada, um olhar sobre nós próprios, sobre as vicissitudes da Arquitectura, como arte, como disciplina, mas, sobretudo, como instrumento transformador da realidade. Do pop ao neo-vernacular, da metáfora irónica à revalorização semântica, do oxímoro à alusão escarrapachada, tudo encontra, neste livro de Jorge Figueira, o seu lugar próprio, tudo se rende a princípios de reflexão que, em última análise e por conveniência, se encontram alojados na hospedaria da poética. Há uma proximidade quase familiar para com os temas tratados, mas não há cedências à recriminação, nem à bajulação, como alguém que constata que, para além das afinidades que se vão construindo ao longo da vida, é afinal na própria família que se encontram os melhores amigos, por isso há que tratá-los, aos temas familiares, com isenção.

Para quem gosta de Jazz, este livro de Jorge Figueira soa, pois, como uma composição. Tem um compasso firme, dado pelo baixo e pela percussão, que nos ajuda a corporizar os ritmos do tempo. Tem um tema, que vai sendo sucessivamente transformado e retomado ao longo de solos, de improvisos, de orquestrações.

O tema é Portugal, é a cultura arquitectónica em Portugal. Não é muito swingado, mas soa maravilhosamente.

UM POUCO MAIS DE AZUL NOTA INTRODUTÓRIA

Jorge Figueira

Os políticos têm um programa; os poetas, uma voz; os arquitectos, o azul. Que integra, imprecisamente, o programa dos políticos e a voz dos poetas. Decidi primeiro chamar a este livro *O Arquitecto Azul* e depois perceber porquê. Porque azuladamente já sabia: é aí que se instala o arquitecto que quer abrir as portas, que procura o afecto através dos edifícios que desenha ou sobre os quais escreve.

O lugar do arquitecto é sempre na margem: é um técnico para os artistas e um artista para os técnicos. O arquitecto azul tem a consciência disto: não se adaptará facilmente na Bolsa, ou mesmo na Universidade. Esta fragilidade pode demover. Muitos arquitectos não-azuis tingem-se de preto e avançam como feiticeiros. Mas há beleza nesta fragilidade; só temos que esperar que nos toque e que não nos destrua.

O arquitecto move-se entre o comércio e a poesia; da rua até ao apartamento; do sangue-frio ao horizonte. Às vezes no mesmo sítio. É preciso ser bem azul para o fazer. Ser capaz de gelar no inverno.

O futuro já se anuncia, e o arquitecto azul ainda desenha. Meio-frio, meio-gelado, meio-horizonte, sobre o estirador que já não importa. Meio-poeta, meio dor fingida, vê as pessoas através de edifícios passados; fantasmas entre ruínas. O pantone é azul, uma camuflagem de dentro, porque as roupas são banais. Mas sem gravata.

O arquitecto azul é a favor de mais ética e de mais estética. Não separa a forma da possibilidade; não trata o social como gosto. É esse o seu cumprimento secreto, a sua sociabilidade particular.

Há poucos edifícios azuis mas quando o são tem que o ser completamente: a Casa Azul, o Fórum de Barcelona, o Teatro Azul. Por uma questão de pudor, o arquitecto azul geralmente não se mostra tão explicitamente convicto. Mas quando o faz não pode ser económico. É uma celebração, um regresso a casa.

Vejo *a posteriori* que tentei que estes textos tivessem esta caligrafia azul de que falo; que abrissem portas; que fossem afectuosos mesmo quando frios.

Do pequeno edifício sobre o Douro aos Kensington Gardens; de Maputo a Porto Alegre; da reflexão curta à mais temerária tentativa. Sensação metálica: de ir tentando tocar.



O Arquitecto Azul reúne um conjunto de textos escritos entre 2006 e 2009 e publicados em revistas, catálogos nacionais e internacionais, e no *Público*, nomeadamente no já extinto suplemento “Mil Folhas”. Integra ainda dois textos inéditos. Parte deste trabalho pode ser visto como preparação da Dissertação de Doutoramento que apresentei na Universidade de Coimbra, em 2009. Está dividido em três partes – *Artigos*, *Colunas*, *Ensaios* – reflectindo tempos diversos de escrita e objectivos diferenciados. Em *Artigos* privilegiam-se textos sobre acontecimentos contemporâneos, exposições ou obras de arquitectura em destaque; em *Colunas* publicam-se leituras rápidas ou panfletárias; em *Ensaios* é feita uma abordagem mais sistemática no campo da arquitectura portuguesa.

À Ana Vaz Milheiro devo o espaço entre o Brasil e Portugal.

Mas a escrita destes textos envolve sempre um conjunto alargado de pessoas, a quem agradeço a colaboração e amabilidade.

Por razões diversas e sempre azuis estou particularmente grato ao José António Bandeirinha, Luisa Lopes, Nuno Grande, Sergio Fernandez, Manuel Graça Dias, António Belém Lima, Eduardo Souto de Moura, Alexandra Pinho, Gonçalo Canto Moniz, Margarida Brito Alves, Flávio Kiefer, Manuel Henriques, Carla Dias, José Ferreira e Pancho Guedes.

Agradeço também à FG+SG, Fotografia de Arquitectura e a José Manuel Rodrigues pelo uso de fotografias da sua autoria.

Finalmente, agradeço à Imprensa da Universidade de Coimbra, nas pessoas do Prof. Doutor João Gouveia Monteiro e da Dra. Maria João Padez, o interesse e o empenho nesta publicação.

E, ainda, a todos os arquitectos azuis que já existiram e aos que continuarão a existir.

PARTE I

(Página deixada propositadamente em branco)

Contrastando com uma Londres repleta de gente, onde se faz sentir crescentemente a presença de comunidades muçulmanas, imigrantes dos países de Leste, turistas e, na verdade, aventureiros de toda a parte, encontramos o Serpentine Pavilion na tranquilidade bucólica dos Kensington Gardens. Este ano [2006], o pavilhão efêmero que a Serpentine Gallery promove desde 2000 está a cargo de Rem Koolhaas e Cecil Balmond. É também face à nova Londres que se está a erguer nas Docklands, cheia de edifícios imponentes e majestáticos, respirando alumínio e soprando dinheiro, que este pequeno Pavilhão faz a diferença. A sua arquitectura de monumentalidade zero, aura optimista, quase pueril, traduz uma alternativa “arty” a essa nova cidade pomposa e convencional, sem humor nem rasgo.

Talvez surpreendentemente, Koolhaas queixa-se que “a ligação com o mercado nos últimos 20 anos produziu uma arquitectura mais extravagante, mas não necessariamente mais séria ou substancial” e insiste que tão importante como o Pavilhão é a programação que propôs com Hans Ulrich Obrist, co-director da Serpentine Gallery. Nesse programa destacam-se duas “maratonas” de 24 horas com entrevistas a figuras da cultura e da política. A primeira decorreu em 28-29 de Julho, a segunda – “post-marathon” – está prevista para 13 de Outubro.

Koolhaas deixou claro que o Serpentine Pavilion 2006 seria definido “pelos eventos e actividades”: “propomos um espaço que facilite a inclusão de indivíduos em diálogo comunitário e experiência partilhada”. Este discurso algo obtuso significa que Koolhaas pretende reforçar o aspecto curatorial da intervenção mais do que sublinhar as qualidades do objecto arquitectónico. Mas quando se ouve um arquitecto dizer que a arquitectura não é importante, é preciso desconfiar... A Serpentine Gallery ocupa uma antiga casa de chá construída em 1934, nos Kensington Gardens, contíguos ao Hyde Park, no centro de Londres. Desde 2000 promove a construção de um pavilhão efêmero que serve como complemento das actividades expositivas, enquanto café e espaço para debates e conferências. A construção anual do Serpentine Pavilion tem ganho crescente notoriedade, e surge já como um importante acontecimento da programação cultural londrina no verão. Aliás existe uma tradição antiga de “aferição” da arquitectura através de pavilhões (pelo menos desde o de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929).

O primeiro edifício foi desenhado por Zaha Hadid. Seguiu-se Daniel Libeskind (2001), Toyo Ito (2002), e Oscar Niemeyer (2003). Em 2004, o pavilhão proposto pelo grupo de arquitectos holandeses MVRDV não se construiu por questões “técnicas e financeiras” (consistia na cobertura integral do edifício existente por um “monte” realizado através de uma malha de aço e vegetação artificial). Em 2005, foi a vez de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. A presença de Cecil Balmond, “chairman” da famosa firma de engenharia Arup, tem sido uma constante neste processo, aspecto particularmente relevante no caso presente já que Koolhaas e Balmond colaboram há 20 anos e isso faz-se sentir.

O Serpentine Pavilion em 2006 pode ser descrito como um “balão ovóide” que flutua sobre um “auditório” circular conformado por placas de policarbonato translúcido de 5 metros de altura. Uma plataforma rectangular, onde assenta a sala cilíndrica, permite fazer o acerto de

cotas entre a Serpentine Gallery e, através de escadas, a área de entrada nos Kensington Gardens. O “gigantesco” globo, feito de material plástico translúcido e insuflado de hélio, funciona na verdade como cobertura móvel do “auditório”. Quando o tempo está ameno pode subir, permitindo vislumbrar o céu; em dias mais agrestes, desce e funciona como “tecto” (o que em Londres é muito conveniente). O informal “auditório” que serve de base ao “balão” é também conformado por uma espécie de friso quadrado do artista alemão Thomas Demand – cuja obra está patente na galeria propriamente dita – introduzindo cor e vibração a um espaço de outra forma talvez demasiadamente incharacterístico.

Ao propor a sua intervenção como um “não-pavilhão”, centrada nos “eventos e actividades”, Koolhaas quer fugir da lógica “objectual” ou “escultórica” das anteriores edições. Mas, o que na prática acontece é que Koolhaas se aproxima para esse efeito de “objectos” inscritos na história como possibilidades de uma “não-arquitetura”. Desde as experiências radicais do construtivismo russo de um Leonidov (Lenin Institute of Librarianship, 1927), até a exemplos dos anos sessenta e setenta como Archigram (Instant City, 1968-70) ou Haus-Rucker-Co (Pneumacosmic, 1971). Estes dois últimos casos estão incluídos na exposição “Future City - Experiment and utopia in architecture 1956-2006”, patente no Barbican ArtGallery até 17 de Setembro, que oferece, aliás, um cenário quase ideal para a compreensão do Pavilhão de Koolhaas.

O Serpentine Pavilion deste verão refere-se à tradição de arquitecturas vivas, insufláveis, andantes, portáteis, mecânicas: as “não-arquitecturas”. De alguma forma, é o contrário do excelente edifício de Siza e Souto de Moura de 2005. Onde este era decorrente da terra, forjando-se como um tecido escamoso e amarrado, quase visceral, o Pavilhão de Koolhaas pretende deslocar-se verticalmente, desamarrar-se, ser transparente antes de desaparecer.

É claro que se pode dizer que os desenhos virtuais do projecto mostrando uma nuvem translúcida e etérea foram atraídos pelo carácter bem físico da peça – para todos os efeitos estamos a falar de um globo de polyester... Ou que esta ideia sugere voos mais altos: um “balão” que permitisse viajar como o fizeram os irmãos Montgolfier já em 1783... Mas, apesar destas reticências, o Serpentine Pavilion 2006 é um projecto bem sucedido, desde logo nas suas pretensões “sociais”: iluminado parece sinalizar um “ponto de encontro”, à escala da cidade, como nos aeroportos ou centros comerciais; a sua forma transmite humor, risco e algum optimismo; e apesar do discurso “curatorial” denota muita afeição à arquitectura. É até uma homenagem à sua história mais “radical”.

O carácter lúdico, experimental e pedagógico, a informalidade que aqui encontramos – e que também se vive na Casa da Música, no Porto – é afinal o melhor da “geração de 60” e uma conquista insubstituível.



Se há dúvidas sobre o modo como a arquitectura traduz a excelência dos países basta olhar para Espanha e particularmente para a exposição “On-Site: New Architecture in Spain” – Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque (2006) – para ficarmos esclarecidos. Para a ocasião foi também produzido “Spain Builds”, um “complemento histórico” à exposição traçando as gloriosas nuances da arquitectura espanhola em 30 anos de democracia (1975-2005), por referência a “Brazil Builds” que em 1943, também no MoMA, revelou internacionalmente a idiossincrática arquitectura moderna brasileira.

Se “On-Site”, comissariada por Terence Riley, nos dá um panorama presente e futuro da arquitectura em Espanha, envolvendo numerosos arquitectos da cena internacional que aí estão a construir, “Spain Builds” contextualiza a produção própria e mostra-nos um país em estado de revelação. Luis Fernández-Galiano, o editor de “Spain Builds”, considerando certamente que a arquitectura é a “mais admirada expressão cultural” de Espanha, coloca em paralelo fases da produção arquitectónica com acontecimentos políticos, económicos e sociais que determinaram a recente emergência espanhola. Estes períodos são ilustrados com a evocação de filmes de Pedro Almodóvar, afinal a expressão de uma Espanha que se sabe reinventar com universalidade e diferença.

O que em “On-Site” e em “Spain Builds” fica claro é o modo como a produção arquitectónica tirou partido da abertura democrática e da integração europeia que marcou a Espanha dos últimos 30 anos, e se tornou ela própria sinal maior desse “renascimento”. Como é também o reflexo e o emblema de um país onde o risco, o gosto pela inovação, quer de investidores privados quer de investidores públicos, entram bem dentro da “globalização”. Isso explica que estejamos perante uma arquitectura – democraticamente localizada nas várias regiões do país – que é sempre cosmopolita, mesmo quando é mais “resistente” ou “liberal”, contida ou festiva. A significativa presença de arquitectos “estrangeiros” – Gehry, Koolhaas, Eisenman, Herzog & de Meuron, Nouvel, Sejima & Nishizawa, Siza, entre outros – é também sinal dessa vitalidade e demonstração de uma disponibilidade para o confronto com olhares diferentes ou novas interpelações que necessariamente “dilatam” as geografias locais.

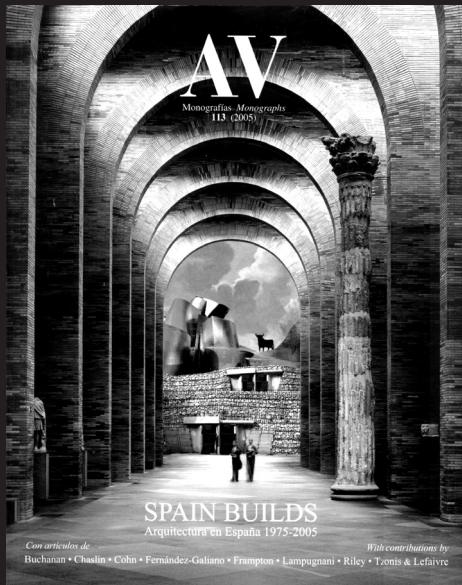
E, de facto, que a arquitectura contemporânea é capaz de celebrar as possibilidades e o encantamento deste novo milénio, sintetizando diferentes artisticidades e ciências, está bem patente em “On-Site” e “Spain Builds”. O que está aqui em causa é a “identificação de um país” aberto e inclusivo, generoso e radical, que a arquitectura em Espanha denota, dir-se-ia, visceralmente. Para explicar este extraordinário sucesso, oportunamente registado pelo MoMA, podemos elencar alguns aspectos decisivos: a existência de uma economia forte; uma regionalização que induz iniciativa e congrega esforços; uma indústria de construção dinâmica e esclarecida; escolas de arquitectura competentes no plano artístico e científico; uma eficaz imprensa especializada e uma significativa abertura nas publicações generalistas; e, ainda, o papel dos “Colegios de Arquitectos” na dinamização do entendimento da arquitectura como fenómeno cultural.

E Portugal? Alguns sinais contraditórios podem ser alinhados. Em primeiro lugar, registre-se o notável esforço que a Ordem dos Arquitectos desenvolveu ao realizar o “Inquérito à Arquitectura do Século xx em Portugal” (IAP XX), projecto coordenado cientificamente por Ana Tostões. O principal objectivo deste levantamento é a criação de uma base de dados “on-line” que está agora a ser ultimada. Foi entretanto publicado um livro com 516 obras seleccionadas de um conjunto de cerca de 6000 fichas levantadas e realizada uma campanha “publicitária” que envolveu a colocação de numerosos “mupis” retratando 10 obras significativas, em várias cidades do país. O IAP XX foi já apresentado em Barcelona e uma exposição itinerante pode ser actualmente visitada em Vigo (no Instituto Camões).

Enquanto inventariação e olhar retrospectivo é também a “identificação de um país” que passa por aqui. A Ordem dos Arquitectos tem garantido, à imagem de uma tradição que vem já do Sindicato Nacional dos Arquitectos, a defesa e a promoção da arquitectura em Portugal, e o trabalho de Helena Roseta nesse sentido deve ser vivamente reconhecido. Recorde-se, a propósito, a publicação em 1961 do “Inquérito à Arquitectura Regional” – em que o IAP XX se inspira livremente –, um dos momentos altos da cultura portuguesa da segunda metade do século xx.

Agora falta talvez fazer um trabalho de inquirição à volta do levantamento, tornando-o uma presença viva e contemporânea. É isso que arquitectos e historiadores, estudiosos em geral, escolas e centros de estudos, estão “obrigados” a fazer. Uma base de trabalho como o IAP XX remete para projectos historiográficos mas abre também possibilidades de leitura e interpelação crítica que são essenciais para potenciar a presença da arquitectura como uma expressão cultural significativa no nosso país.

Se assim for, talvez se faça o necessário *aggiornamento* dos nossos “intelectuais”... que tradicionalmente tem uma grande dificuldade em se pronunciar sobre a arquitectura e quando o fazem dilaceram a mente alheia. Senão veja-se: Maria Filomena Mónica ao pretender “arrasar a Casa da Música” – “a confusão de estilos baralhou-me” – denuncia a existência de um “poderosíssimo” lobby “modernista”, cujo trabalho insistente e insidioso (imagina-se) “levou a que fossem tecidas loas à Casa da Música”. Os “modernistas” seriam, além disso, “incapazes de usufruir os prazeres da vida”, ocupados em desenhar edifícios com “qualquer coisa de penitencial” (Atlântico nº15, Junho 2006). Mesmo ao lado, João Pereira Coutinho pergunta filosófico: “será possível apreciar o modernismo na literatura e nas telas mas recusa-lo como programa na arquitectura?”. Ambas as constatações são agudíssimas e colocam problemas muito pertinentes. Isto é, se estivéssemos em 1976 e não em 2006. Estas “inquietações” tiveram resposta há 30 anos com o “pós-modernismo” que era essencialmente contra a arquitectura “penitencial”; ou com a arquitectura “historicista” ou “reaccionária” – que teve o seu expoente máximo no “movimento” do Príncipe Carlos, em Inglaterra, nos anos oitenta – que visava “reintroduzir” a arquitectura “feita para seres humanos” a que Pereira Coutinho aspira. Mas afinal, quem são estes “seres humanos” de que o comentador detém a patente exclusiva?



Os nossos “críticos” juntaram-se com certeza à invulgar violência que a intervenção de Siza e Souto de Moura na Avenida dos Aliados, no Porto, suscitou – por causa da substituição de um conjunto de canteiros e de uns quantos metros quadrados de “calçada à portuguesa” –, esquecendo-se de ressaltar o extraordinário projecto que o Metro conseguiu ser, contra todas as probabilidades nacionais. O incrível episódio de Frank Gehry no Parque Mayer que levou ao seu afastamento – e será Gehry também um “penitencial” e perigoso “modernista”? – indica que não aprendemos nada com a Espanha.

A nossa arquitectura está em “mupis”, a de Espanha está no MoMA.

Mas não há ressentimentos; precisamos é de aprender. E depressa.

Na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza, que decorreu entre os dias 10 Setembro e 19 Novembro de 2006, sob o tema “Cidades, Arquitectura e Sociedade”, uma imagem da NASA, “The world at night”, fixava as áreas mais urbanizadas do planeta através da intensidade luminosa. Pontos de luz emergindo de um negro cósmico permitiam seguir um planeta urbanizado, revelando uma imagem contínua e feérica, mais a Norte do que a Sul. Um mundo eléctrico; populoso; com uma “noite” ao mesmo tempo.

Esta imagem sintetiza o processo de “urbanização global” que Richard Burdett, o comissário geral do evento, entendeu projectar como constatação curatorial. “The urban agenda is a global agenda” escreve Burdett, à procura do *zeitgeist*. Nesse sentido, “Cidades, Arquitectura e Sociedade” deve ser entendida, seguindo a proposta do comissário, como uma “call-to-action” aos arquitectos, no sentido da “construção de um mundo mais equitativo e sustentável”.

No conjunto, o clima de entropia e “gigantismo” que se vivia na Bienal, a partir da sua exposição central, talvez fosse mais obliterante do que estimulante para quem detém apenas a função de projectar o que se constrói. Mas a ideia era obviamente dar à arquitectura uma renovada carga social e política, deixando de fora as discussões mais disciplinares que tomaram o grosso dos anos oitenta e noventa.

As 16 metrópoles visadas na exposição – São Paulo, Caracas, Bogotá, Cidade do México, Los Angeles, Nova Iorque, Cairo, Joanesburgo, Istambul, Milão/Turim, Berlim, Londres, Barcelona, Tóquio, Mumbai, Shangai – eram radiografadas e analisadas com dados estatísticos, imagens e sons. “75% da população global viverá em cidades em 2050”, escreve Burdett no catálogo da mostra, “a maior parte em mega cidades de vários milhões de pessoas e em regiões maciçamente urbanizadas ao longo de países e continentes”. Mas se o crescimento exponencial destas metrópoles permite acentuar processos comuns, a sua “natureza” gera problemas distintos e até opostos. Alguns exemplos, sinteticamente: Londres enfrenta uma cada vez maior densidade demográfica assumindo o crescimento em altura; Nova Iorque redescobrimo as frentes portuárias; Barcelona é apresentada como um caso de sucesso, os últimos vinte anos acrescentando-se a uma história de “projectos urbanos visionários”. E se o dinamismo de Shangai, uma das cidades que actualmente mais rapidamente cresce, pode ser visto no contexto do desenvolvimento económico da China, em África, a expansão de cidades como Lagos ou Kinshasa não é apoiada, desde logo, no plano mais básico das infra-estruturas. Burdett aponta ainda alguns exemplos de cidades da América Latina, como Curitiba, São Paulo ou Caracas, onde encontra projectos e experiências que visam uma certa redenção através da arquitectura. Ou, pelo menos, identifica casos em que a arquitectura despoleta possibilidades de reforma social.

Esta é claramente uma perspectiva onde a “questão social se sobrepõe aos méritos estéticos” como diz Burdett a propósito de Al Azhar Park, uma área verde projectada no centro do Cairo. O que será o caso do também mencionado programa de construção de 100 escolas em favelas de São Paulo, em que os novos arquitectos brasileiros tentam aprofundar a radiação formalista que podemos atribuir à arquitectura moderna brasileira.

Em síntese, dir-se-ia que Burdett ensaia cautelosamente o regresso a um tema caro à arquitectura moderna, entretanto posto em causa pela crítica pós-moderna: a “frágil mas significativa ligação entre o desenho de edifícios e os seus impactos na sociedade”.

Ao distinguir o Pavilhão da Dinamarca com o Leão de Ouro – “Co-evolution”, uma colaboração entre arquitectos dinamarqueses e universitários chineses sobre o “desenvolvimento urbano sustentável na China” –, o Júri da Bienal quis deixar clara a orientação política e social deste evento. De facto, essa inclinação tinha já ficado bem vincada na edição de 2000 que decorreu segundo a engenhosa fórmula “Mais ética menos estética”. E, na anterior edição (2004), recorde-se a propósito, foi premiado o Pavilhão da Bélgica cuja exposição “Kinshasa, Uma Cidade Imaginária” fazia a apologia da cidade espontânea, entregando a arquitectura ao tempo, à necessidade, e às pessoas. De alguma forma, o clima de inquirição e perplexidade que se respirava na Bienal tinha um dos seus momentos mais marcantes na exposição “C On Cities”, organizada pela “C Photo Magazine”, onde constavam um conjunto de imagens tratadas digitalmente em que a arquitectura é expressão da turbulência do mundo contemporâneo: um edifício que sangra (em Caracas); uma favela atravessada por cúmplices arquitecturas desconstrutivistas (“Heliopolis”).

No conjunto da Bienal, talvez se possa dizer que estávamos perante um “novo realismo”, suportado pelas novas tecnologias e por uma abordagem “científica” com inclinações artísticas, plasmada em estatísticas, gráficos, vídeos, imagens e sons. A arquitectura surgia na Bienal como um “espaço”, muitas vezes virtual, onde estes vários objectos encontram uma “casa”; como uma sociologia com projecto; ou uma política com uma grafia de autor. Nesta nova espécie de realismo, a arquitectura despe-se aparentemente das suas cruzadas formais, estilísticas ou filosóficas – e da sua luta para se impor como “disciplina autónoma” – e avança para dentro do desconhecido como uma possibilidade “técnica” de apaziguamento e “sustentabilidade” dos lugares. Integra o “neo-realismo” como experiência de aproximação ao lugar (epicentro Itália, anos cinquenta), e os processos de “aprendizagem” dos lugares segundo metodologias Pop (epicentro Las Vegas, anos setenta), mas na verdade é já outra coisa: cruzando o local com o global, a colagem com a autenticidade, desvalorizando a componente “estética” em favor de uma “função social”, a arquitectura é aqui mais um “processo” do que uma representação de uma ordem moderna ou clássica, ou pós-moderna. Ou seja, desiste de ser manifesto de uma civilidade, mesmo que em perca, para ser entendida como um serviço público ao cuidado de uma qualquer ONG ou governo com preocupações sociais. Na verdade, a expressão da Bienal era a de um “hiper-realismo”: a realidade mostrada pormenorizadamente, explicitamente, graficamente (como na pornografia), transformando a discussão disciplinar à volta da arquitectura – a construção, a história, a forma, mesmo o “conceito” – em algo fútil. O “hiper-realismo” da Bienal convoca a arquitectura para um estado de emergência; e o arquitecto para uma fuga para a frente pela porta das traseiras.

Este clima de rarefacção disciplinar era no entanto compensado por outras abordagens enfaticamente arquitectónicas e até historicistas, ou não estivéssemos em Itália. A exposição “Cities of Stone”, comissariada por Claudio D’Amato, era uma celebração das civilizações mediterrânicas

Gregas e Romanas, procurando uma alternativa contemporânea a formas de arquitectura “despidas de memória” e “desviadas da tradição”. No debate que se realizou no Teatro Piccolo Arsenale, no dia 8 de Setembro, Paolo Portoghesi – comissário da lendária 1ª Bienal de Veneza, “A Presença do Passado” (1980) – saudou significativamente esta mostra como o “regresso de Itália” à Bienal. Mas a exposição patente no Pavilhão da Holanda, “Seeing is knowing”, comissariada por Aaron Betsky, remetia também para o passado, convocando o extraordinário património da arquitectura holandesa do século xx. Integrando “perspectivas de cidades” de Berlage, M. de Klerk, Oud, Bakema, entre outros, a exposição tratava de um tempo onde era possível imaginar a realidade urbana como um todo e a arquitectura era a disciplina que ordenava essa visão.

Cruzando uma frente política – o papel da mulher – com as várias vertentes do “fazer cidade”, a representação espanhola “España (f.) Nosotras, las Ciudades”, comissariada por Manuel Blanco, surgia como uma das mais clarividentes e sedutoras: um conjunto de mulheres falava cruzadamente em video, através de gestos e legendas, testemunhando actividades diversas no usufruto e construção da cidade. A mulher surgia como “performer” da cidade, gerindo e experimentando, desenhando e construindo, naquilo que era simultaneamente um *statement* político e um tema gráfico muito forte. A presença portuguesa fez-se notar pela representação oficial, “Lisboscópio”, um “objecto” concebido por Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, comissariado por Cláudia Taborda, e implantado nos Giardini. E, ainda, por “Habitar Portugal”, patente na Fundação Marcello enquanto evento “colateral”, uma selecção de obras de uma exposição itinerante organizada pela Ordem dos Arquitectos e comissariada por José António Bandeirinha.

Mas a intervenção mais sintomática da Bienal talvez tenha sido a que se assistiu no Pavilhão da França: um grupo de arquitectos instalou-se no edifício e aí permaneceu durante o período do evento. Tratava-se de “Metávilla”, uma proposta curatorial de Patrick Bouchain, contando com a participação do grupo de arquitectos e designers gráficos “EXYZT”. Um conjunto de estruturas tubulares criava espaços de atelier, de dormir, e de cozinha; rompendo para a cobertura



formava ainda áreas de sauna, duche e repouso. Os visitantes eram habitantes temporários da “ocupação” do edifício; a intervenção era entendida como um “acto arquitectónico”. Como num “estado de emergência”, a arquitectura ecléctica do Pavilhão era interrompida por este corpo efémero e banal, numa espécie de apologia da experiência e da vida, contra a arquitectura.



No panorama português, o tema das “casas recuperadas” tem actualmente uma particular pertinência. Existe hoje um crescente consenso quanto à necessidade de controlar o crescimento das cidades, ou mesmo de o estancar. Em qualquer dos casos, a recuperação e reutilização de edifícios e espaços existentes surge como uma necessária atitude até de natureza cívica. É aí que os arquitectos entram, com a sua responsabilidade e instrumentos específicos. Requalificar o existente significa submetê-lo a um novo afecto e a uma estratégia, que é aquilo a que os arquitectos estão obrigados perante uma qualquer ruína.

Paralelamente, existe hoje uma maior disponibilidade face ao *gosto* dos arquitectos e às *demandas* da arquitectura. Isto é, tem-se implantado a ideia de que o conforto não é incompatível com o *desenho*, e que a *domesticidade* pode subsistir mesmo perante “panos de vidro”, e geometrias deslizantes. Para este efeito, é claro, o arquitecto é sempre mais qualquer coisa que um *decorador*. Por isso se agita em ideias que não apelam somente ao forro, ou à superfície da casa, mas à sua empreitada estrutural, à sua génese construtiva. Se o *decorador* procura o efeito de “recuperação”, o arquitecto tenderá a pensar para lá do “efeito”, mesmo até ao âmago da “recuperação”. Procurará porventura algo mais visceral, impregnado pelo tempo: a “tipologia” e a estrutura espacial; o carácter dos materiais; o ferro que o cimento já não esconde; o aparelho da pedra; a referência original da “pastilha”. Para lá do *efeito* – fragmentário, unitário, indeciso – que se pretenda atingir, trata-se sempre de ter uma visão de conjunto que agarra o projecto aos vincos existentes, à regra e às excepções, permeando o *antes* na direcção do *depois* do edifício. Neste sentido, cada recuperação de uma casa assim entendida é um pouco um *regresso civilizacional*. Isto é, a procura de uma nova viabilidade para o existente traduz uma necessária predisposição “ecológica” no usufruto contemporâneo da cidade.

Disciplinarmente, estamos num domínio que cruza aquilo que em Espanha se chama “interiorismo” e questões de ordem patrimonial, pesando estas mais ou menos de acordo com os casos particulares. Entramos no campo do *design*, na concepção de objectos que determinam a *figuração* da casa; lidamos com a *memória* quando distinguimos aquilo que *permanece*: tudo ou o seu resíduo. A casa recuperada tem sempre a casa anterior na sua dependência, mesmo se desta já pouco possa restar.

A concepção do *interior doméstico* remete muitas vezes para o imaginário da “obra de arte total”, a que a produção industrial de objectos emprestou uma outra democraticidade. Actualmente, Álvaro Siza será um dos raros arquitectos que trabalha na perspectiva dessa continuidade “total” que não distingue a componente gráfica da arquitectónica, ou, se se quiser, não diferencia o *design* da arquitectura. Por isso, há um *fio condutor* que tudo parece ligar, cruzando as falhas dos tectos com a modulação das paredes, a natureza espacial com a materialidade do mobiliário. Uma abordagem pós-modernista, formulada no passar dos anos oitenta, abandonava essa continuidade estilística em favor da “colagem” de objectos estranhos, encostando porventura uma “perna barroca” a uma mesa “minimalista”. Hoje é talvez uma certa liquidez que se procura reproduzir, uma materialidade diluída em reflexos, brilhos, leves opacidades.

Casas Recuperadas

JOSÉ MANUEL DAS NEVES

calei
dos
ópio



Mas a “recuperação de casas” toca também no domínio da intervenção patrimonial, variando o peso desta componente de acordo com o valor absoluto (ou relativo) de cada caso. Neste campo, recorde-se a procura de uma “unidade de estilo” que norteava a intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, durante o Estado Novo, “limpando” o edifício histórico de tudo aquilo que perturbava a sua assunção original. E depois, a consensualizada Carta de Veneza (1964), que visava garantir a autenticidade do “antigo”, obrigando a intervenção “nova” a denunciar-se enquanto tal.

Na recuperação de edifícios, como em quase tudo hoje, a equação contemporânea é que “cada caso é um caso”. Como “cada pessoa é uma pessoa”. Na verdade, somos tentados a encontrar um paralelo entre o tema das “casas recuperadas” e a indústria da cirurgia plástica. Mais do que em vislumbrar um “homem novo”, “estado” ou “espírito novo”, toda a energia poética e visionarismo colocam-se hoje na regeneração e reformulação do nosso corpo preexistente. As “casas recuperadas” ambicionariam assim a ter a *performance* da Sharon Stone aos 48 anos. Mais do que o *cosmos* de uma casa nova interessará a *cosmética* de uma “casa recuperada”. Esse é afinal um processo ecológico de refazimento e já não tanto de “esperança”, no sentido do “novo”. Onde existe a motivação cíclica do *antes* e do *depois*, que se pode perpetuar, e já não tanto da fundação ou da ruptura. Assim sendo, poderíamos falar destas “casas recuperadas” como sujeitas variavelmente aos vários tipos de cirurgias plásticas correntes: “peeling”, “lifting”, “lipo-aspiração”, “botox”, etc.

Nesse caso, teríamos dois tipos de intervenção: um primeiro, em que se pretende essencialmente *regenerar* e *retirar* (“peeling”, “lipo-aspiração”), procurando encontrar uma *ossatura* da casa; e um segundo, que visa recriar uma *coreografia doméstica*, acrescentando ou subtraindo elementos segundo uma lógica de *sensualidade* (“botox”, “lifting”). Ou seja, no primeiro caso, essencialmente *restaurar* e *correção*, elegância espectral no sentido em que a casa é devolvida à sua essência, severamente reconstituída, o *vazio* como definição espacial. No segundo caso, maior plasticidade, cruzamento de formas, geometrias justapostas, alteração de planos, elementos de surpresa, exagerações. No limite, uma mudança de sexo, um novo BI, a mesma morada.

Destas intervenções ficam sempre algumas cicatrizes como é o belo caso das janelas fechadas com panos de tijolo, no Museu Küppersmühle, em Duisburg (Alemanha), de Herzog & de Meuron (1999).

Em algumas destas “casas recuperadas” tratou-se de fazer deslizar o *antes* para o *depois*, corrigindo patologias, reafirmando a sua lógica preexistente. Noutras intervenções, as casas parecem querer escapar ao seu destino original. Em qualquer dos casos, todos estes exemplos contribuem para um necessário *movimento* de “recuperação de casas”, que é quase, diria para concluir, um imperativo moral. Quer estas sejam do século passado, do ano passado, ou dos próximos anos.

A candidatura de Guimarães a Capital Europeia da Cultura, em 2012, tal como foi apresentada pela Ministra da Cultura, representa o triunfo dos centros históricos requalificados. Neste campo, Coimbra, na vanguarda desde o século XVI, chegou tarde demais ou nem sequer ainda chegou. E o que terá acontecido a Braga? Os descrentes devem registar como uma operação arquitectónica – a “requalificação” – funcionou como uma mais valia decisiva no plano da afirmação cultural da cidade. Mas, nesse caso, Óbidos, Mértola ou Évora deverão ter sido fortes concorrentes.

Depois do programa Polis, cuja génese “ambientalista” tinha uma certa afeição anti-urbana, e sobre o qual falta fazer um balanço crítico, chegou a hora da reabilitação dos centros históricos. As Sociedades de Reabilitação Urbana preparam-se para reabilitar os condenados centros históricos de várias cidades, fazendo-os regressar à vida (Porto Vivo, Coimbra Viva...). Nesta importante – embora tardia – atenção que se vai generalizando sobre o “existente”, há um parente pobre, literalmente: os “bairros sociais” que antes e depois do 25 de Abril foram tentando “inscrever” populações carenciadas no território urbano português.

Não é possível falar sobre arquitectura portuguesa sem referir alguns destes casos. E não é possível falar de um país democrático e civilizado sem atentarmos às suas glórias, falhanços, e àquilo que permanece expectante.

Tratam-se de lugares onde estão inscritas formas de civilidade arrancadas a ferro. Numa escala circunscrita, há o caso com final feliz da Bouça, no Porto (Álvaro Siza, 1973/2005). Mas há lugares mais insanáveis e extraordinários como o Conjunto da Bela Vista, em Setúbal (José Charters Monteiro, 1974/81), a Zona J, Chelas, Lisboa (Tomás Taveira, 1975/78) ou o bairro na Quinta do Bacalhau, Monte Coxo, Lisboa (Manuel Vicente, 1976).

Não são centros históricos, benzidos pela UNESCO e por uma ordem natalícia onde nos sentimos em casa. São a casa dos outros, a sua reabilitação é mais dura mas mais essencial e futurante. A intervenção no conjunto de Habitação Municipal Rainha D. Leonor, na Pasteleira, Porto, foi resultado de uma consulta a cinco escritórios de arquitectura que os serviços da Câmara realizaram em 2004. Inês Lobo foi a arquitecta seleccionada e a primeira intervenção – dois apartamentos que resultaram da junção de quatro apartamentos originais – já está concluída. O bairro Rainha D. Leonor é um conjunto de habitações em banda situado numa área sobranceira à Foz do Douro. Foi projectado por Luís Almeida d'Eça, enquanto “arquitecto municipal”, e inaugurado em 1953. A sua óbvia modéstia enquanto edificado é contraditada pela paisagem que se abre e se desenha nos seus interstícios. A ironia desse destino permitiu acalantar rumores sobre a sua imminente demolição. Tratar-se-ia de um “bairro crítico”. Ou não?

No plano arquitectónico, não se trata de “património” indiscutível, embora seja possível encontrar-lhe uma certa qualidade urbana. Os edifícios não são exactamente “modernos”, nem exactamente “tradicionais”, mas um híbrido sem pretensões, onde sobressai uma implantação sensível, em várias cotas, face a uma paisagem luminescente. Com o tempo, e dada a exiguidade dos fogos, os moradores foram-se apropriando dos espaços de quintal de modo mais ou menos criativo, obscurecendo a urbanidade do conjunto.



A intervenção de Inês Lobo é drástica sob esse aspecto: ao contrário de uma certa cultura arquitectónica que tenderia a dar espaço às manifestações espontâneas dos moradores, aqui pretende-se retomar uma perdida unidade dos edifícios. Na verdade, o que está em questão é “superar” a sua matriz original. Os edifícios que decorrem da intervenção de Inês Lobo

são mais “originais” – isto é, mais ascéticos, límpidos e claros – do que alguma vez terão sido. À reconstituição de alguns elementos junta-se a subtracção de muitos outros, e uma pintura branca cobre o conjunto como se se tratasse de um novo tempo inaugural.

Mas é a deliberada opção de manter o que de perene existia – volumetrias das casas, sistemas de entradas, elementos construtivos, a maior parte dos vãos, guardas – que define a metodologia da intervenção de Inês Lobo. E aí estamos no centro de uma certa poética que vê na manutenção radical – acelerada – do que existe, uma via para a crítica à contemporaneidade. Evocando o bom senso – porquê alterar o que funciona? –, e recusando a “novidade pela novidade”. De facto, como dizia, a manutenção de elementos ou a reconstituição de outros que depois são unificados pela pintura em branco cria uma espécie de tempo neutral: nestas casas, tudo é novo, ou, igualmente, tudo é velho.

Este quadro não é indiferente às propostas dos arquitectos franceses Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal. Face a uma encomenda da Câmara de Bordéus no sentido da requalificação de um espaço público da cidade propuseram, no essencial, a manutenção do existente (o que implicou vários meses de negociações...). A intervenção no Palais Tokyo (2001), em Paris, para instalação de um centro de arte contemporânea transformou-se no símbolo maior deste tipo de abordagem que definiríamos como de radicalização do preexistente.

O trabalho de Inês Lobo no bairro Rainha D. Leonor inscreve-se nesse tipo de cultura de projecto, com resultados assinaláveis. No único módulo já realizado, os dois apartamentos que resultaram da demolição das paredes de mediação dos anteriores exíguos quatro apartamentos, ganham uma sala central. A escada que, dividida em duas partes, dava acesso aos dois fogos no 1º piso, é agora um só elemento unificado. O único vão aberto que não segue os elementos existentes permite dar uma “respiração” especial ao espaço interior da casa.

Esta metodologia de manutenção radical do existente cria, no entanto, situações menos ortodoxas, como as duas portas de acesso exterior que abrem para a mesma sala... Resulta desta intervenção um pequeno volume dignificado, recortado na paisagem com uma candura que faz os cromados de habitações vizinhas parecerem tão deslocados como um Cadillac num stand de Smarts.

Alguns moradores têm impedido que as obras continuem, reclamando o direito de permanecer no sítio onde vivem, e está actualmente a ser equacionado quantos poderão voltar a este bairro. No que já permite ver, e no que significa, este é um projecto que só apressadamente se poderá considerar pouco relevante para a urbanidade portuguesa. Os centros históricos são agora as capitais da cultura, mas o futuro pertence às margens. Se imaginarmos um país mais civilizado, estes bairros sociais são um pouco o centro histórico do futuro, e a inteligente intervenção de Inês Lobo está à altura deste desafio. A arquitectura, no limite, tem só a ver com a dignidade das pessoas, permitindo-lhes levantar o olhar.

A Casa em Azeitão, de Miguel Bezeza e José Martinez, habitada desde 2006, permite interpelar o panorama da arquitectura doméstica em Portugal. Ao erguer-se como “casa que se parece com uma casa” desencosta-se do modelo da “casa de vidro” que, com mais ou menos parede, se estabilizou como gosto dominante de um certo habitar “moderno” no nosso país. Democratizado e transformado em solução “natural”, este modelo terá o seu apogeu na operação Bom Sucesso, em Óbidos, que reúne 23 arquitectos para o projecto de 601 moradias muito apropriadamente no contexto de um “Design Resort” de “Lazer, Golfe & Spa”. Isto é, num mundo paralelo.

É face a essa marca estilística enraizada como ensaio da “boa vida”, que a Casa em Azeitão surge enquanto objecto diverso. Em oposição à “transparência” retoma a noção de “abrigo” e de “encerramento”; em vez de se procurar camuflar na paisagem ergue-se verticalmente impondo-se à natureza.

E, de facto: é demasiado tarde para uma casa se parecer com uma casa? E se fossemos invadidos por casas destas – casas que ousam dizer o seu nome? Poderíamos finalmente assistir à humanização do nosso território...

Para evitar confusões, com terrível má consciência, os arquitectos portugueses não querem agora “construir casas” mas, imitando a natureza, fazer “arquitecturas-paisagem”. Esforçam-se por pertencer à ordem da natureza, e não da construção humana, mas o que surge como “modéstia” é na verdade uma politicamente correcta forma de arrogância.

Sabemos como no início do século xx houve uma anulação do modelo de domesticidade convencional, por troca com uma predisposição vanguardista, se se quiser, o equivalente na pintura à adopção de dispositivos de abstracção substituindo a representação figurativa. E se, entre os anos sessenta e os anos oitenta houve uma tentativa de “regressar a casa”, e à Casa, os anos noventa rapidamente impuseram o modelo “supermodernista” ou “minimalista”, também agora de conveniente filiação paisagística. A “transparência” e a “redução de elementos” passou de um dispositivo “metafísico” – “Deus está no pormenor” – para um expediente de anulação da construção face à “paisagem”.

Diferentemente, esta Casa em Azeitão remete para o arquétipo da arquitectura doméstica, embora se trate de uma elaboração e não de uma qualquer mimética tradicionalista. De facto, o “telhado”, as “janelas”, a “chaminé”, a “varanda”, as “grades”, a sua presença impositiva embora serena, enviam-nos para uma imagem “tipo”. A organização interior da Casa é também convencional e seca: na cave situa-se a garagem e espaço de arrumos; no Rés-do-Chão, a sala e a cozinha; no 1º piso, os quartos e uma espécie de sala-corredor; finalmente, a cobertura dá lugar a um sótão utilizável enquanto espaço atelier.

Mas uma perturbante ambiguidade assalta a coerência habitual do edifício. As quatro águas da cobertura não serão afinal faces de um poliedro, aproximando-as mais da racionalidade compositiva de um tal “meteorito” no Porto, do que dos tradicionais telhados com beirais? Não é este um volume cúbico, escavado e esculpido, mais do que uma construção parietal tradicional? De facto, a janela que rompe a esquina do edifício denuncia a sua elaboração estrutural,

e afasta-o da convenção “trilítica”. Afinal, não há sinalizações construtivas nem decorativas, o edifício é depurado e silencioso; as próprias janelas são superfícies calafetadas que emergem à superfície do betão.

A Casa em Azeitão de Miguel Beza e José Martinez é uma espécie de rochedo esculpido, rugoso e texturado, que na sua determinação geométrica e engenho construtivo se distingue da casa comum. Estamos, dir-se-ia, no campo de uma razão geológica: uma erosão evocada pelas fissuras imperfeitas do betão e pela oxidação do “aço corten” nos planos de correr que encerram a sala de estar. E aí, estamos obviamente mais próximos de uma expressão “artística” dos materiais do que no lugar comum da casa que habitamos.

Dir-se-ia que, se a sua imagem e clima é a de uma “casa”, a sua natureza é “abstracta”; como se se tratasse de um regresso ao arquétipo transportando os resíduos da experiência “moderna”. É, aliás, neste plano que podemos situar os exemplos a que esta obra se pode referir: a Casa em Leymen de Herzog & de Meuron (França, 1996-97), a Casa van Middelen-Dupont, de Álvaro Siza (Bélgica, 1997-2003) ou a Casa João de José Paulo dos Santos (Antes, 2000-05). Note-se como embora se trate do modelo convencional da “casa” é preciso ir para longe, ou para auto-res com uma filiação centro-europeia (como José Paulo dos Santos), para traçarmos afinidades contemporâneas para este edifício.

Apesar das investidas do antigo regime, ou talvez por causa delas, a “Casa Portuguesa” revelou-se afinal minimalista e plasmática, atravessando e unindo sem dor as várias regiões do país, e “abrindo-se” temerariamente às suas indómitas paisagens.

Esta Casa em Azeitão considera outra via sem negar a experiência e os adquiridos contemporâneos. Não lhe vejo por isso nenhuma lógica de “resistência” ou qualquer ética “neo-vernacular” mas pragmatismo e a adopção de um certo senso comum. Não se “abre” à paisagem como se estivéssemos permanentemente no deserto da Califórnia, na pradaria do Midwest, ou em Malibu Beach. Não se esconde como se não quisesse pertencer à ordem da “edificação”, isto é, da violência sobre a natureza.

Desde o já longínquo debate à volta da “casa dos emigrantes”, a generalidade da arquitectura portuguesa doméstica evita contemplar a racionalidade própria da “casa”; o bebé foi-se embora com a água, dir-se-ia.

Não estou a falar em nome de um regresso nostálgico. Mais: face a hegemonia da “Casa Portuguesa” em vigor, sugerir esta via significa, na prática, propor que se invente uma tradição que não existe. Em qualquer dos casos, a Casa em Azeitão interpela e seduz: existe numa linha ténue que separa a imagem infantil da “casa” de uma equação formal poliédrica. Como quando uma sombra na parede sugere uma imagem reconhecível.

É talvez, portanto, um episódio passageiro e efabulado; talvez ainda não seja o tempo para regressar à “Casa”. Mas para lá de qualquer veleidade ética ou “autenticidade” que, repito, não ocorre, esta obra permite um certo desanuviamento do pastiche neomoderno que está a corroer a arquitectura portuguesa. Se se quiser, de um modo semelhante ao que ocorreu nos

anos sessenta, quando a arquitectura da “terceira via” – o moderno socializado por referência a elementos tradicionais – foi banalizada e transformada numa espécie de arquitectura “oficial” do turismo.

Actualmente, não há arquitectura “vernacular” que se possa retomar. É por isso que embora familiar esta casa não “pertence”; e embora existindo, não existe. É isso que perturba e se agradece.



Nos anos setenta, período de formação de Eduardo Souto de Moura, a arquitectura moderna é um projecto esgotado, de alguma forma já um objecto histórico. Mas a crise da arquitectura moderna é afinal a crise da própria arquitectura. E o que acontece a seguir à arquitectura? Em Portugal, o debate tem a sua especificidade, mas o que interessa aqui dizer é que Souto de Moura saberá interpelar essas dificuldades – de sentido ético, de razão de ser do projecto, de como lidar face a um gosto democratizado – criando um itinerário de uma impressionante convicção prática. O projecto da “casa”, em particular, toma o lugar de um manifesto límpido, quase provocatório face às dúvidas que se avolumam na praça pública. A “linha justa” e outras ramificações deste itinerário podem percorrer-se na exposição *Vinte e duas casas* inaugurada na Ordem dos Arquitectos, em Lisboa [4/5/06], depois de ter estado patente na Bienal de Arquitectura de São Paulo, entre 22 de Outubro e 11 de Dezembro de 2005. Acompanhada por um catálogo publicado pela Ordem dos Arquitectos, a exposição é constituída por um conjunto de 22 painéis a preto e branco, e 4 maquetes, tratando apenas de “casas unifamiliares”, segundo Souto de Moura, “o laboratório, onde ainda é possível ‘experimentar’ tipologias, linguagens e materiais”.

Nesse sentido, o que se mostra em *Vinte e duas casas* pode ser entendido como uma espécie de mapa de interpelação da arquitectura, num quadro de pós-modernidade. Manfredo Tafuri, o mítico historiador italiano, parafraseando Roland Barthes, escreveu que se estava a passar das “linguagens de batalha” para as “linguagens de prazer”. Podemos dizer, a propósito, que Souto de Moura usa a arquitectura moderna como “linguagem de prazer” e já não como “linguagem de batalha”. A própria leitura que faz da obra de Mies van der Rohe, com o desapego de um verdadeiro admirador, salienta o carácter “falso” de algumas das suas estruturas ou a eminente lógica “decorativa” de algumas das suas superfícies. Isto é, revela o carácter lúdico daquele a quem Tom Wolfe chamava ironicamente, em pleno auge do pós-modernismo, “White God No 2” (depois de Gropius, White God No 1 e também “Silver Prince”).

É portanto no quadro de um “jogo de linguagens” que podemos compreender a obra de Souto de Moura, e, em particular, a que está patente nesta exposição. Aqui não há nada de “autêntico” – a não ser a imensa paixão de Souto de Moura pela arquitectura. Não se trata de “contextualismo”, ou “regionalismo”, ou “vernacularismo”, ou “arquitectura de resistência”. O que há é um sentido de apropriação; uma recusa da solução caricatural, isto é, deslumbrada, facilmente cosmopolita; e pragmatismo – que significa, em arquitectura, alcançar a beleza atravessando as condicionantes.

O que se pode constatar nesta exposição, para lá daquilo que já entrou no senso comum, é o modo como Souto de Moura tem passado da síntese para a alegoria e para o *nonsense* (a “mosca”, a “casa invertida”), ou, se se preferir, da meteorologia tradicional para o *efeito borboleta*. Não se trata de um percurso linear, obviamente, mas tem a ver como uma certa “exaustão” que Souto de Moura declara já em 1998 (à revista espanhola 2G). Estamos perante um processo mais exposto de aprendizagem “do mundo”, uma talvez maior permeabilidade ao





real – não o real *neorealista*, mas talvez o real *surrealista*, como se a extrema racionalidade que foi demonstrando se encostasse agora ao seu contrário.

No espaço de *Vinte e duas casas* é possível verificar a definição de um sistema compositivo fechado até à sua manipulação aberta, quase convulsão. Recorto alguns exemplos: Nevogilde 1 (1982) traduz a reinvenção de pressupostos compositivos neoplásticos, no seio da tradição doméstica burguesa do Porto; a Casa na Quinta do Lago (1984) sugere a definição clássica de Le Corbusier da arquitectura “como jogo sábio, correcto e magnífico de volumes...”; a Casa em Alcanena (1987) cumpre no Ribatejo o projecto da Casa de Tijolo (1923) de Mies!; a Casa no “Bom Jesus” (1989) é a síntese da gramática neoplástica com a expressão da pedra, um pressuposto entretanto muito banalizado; a Casa em Baião (1990) é uma obra-prima da arquitectura como paisagem, o mais artificial dos projectos; a Casa em Moledo (1991) é já

talvez mais o ritual do que uma convicção, desnecessariamente monumentalizada, mas essencial como modelo para o Estádio de Braga; a Casa da Serra d’Arrábida (1994) remete para a fragmentação como lógica compositiva deliberadamente oposta àquela que Souto Moura estabilizou como sua; a Casa em Cascais (1994) é quase puro revivalismo, panorâmica e modernista; a Casa na Rua do Castro, Porto (1996) é uma casa com janelas, e isso é já dizer muito; a Casa do Cinema - Manoel de Oliveira (1998) é uma viragem, até do ponto de vista simbólico, ao cruzar a linguagem “orgânica” que Álvaro Siza reinventou como sua; as Duas Casas em Ponte de Lima (2001) causam alguma vertigem, como o plano que desce à procura da chave escondida na mão de Ingrid Bergman, em “Notorious”, de Hitchcock...

A complexidade que sempre envolveu a obra de Souto de Moura está agora a ser exposta, como se este tivesse começado a fazer psicanálise através da arquitectura, trocando a “cura pela fala”, pela “cura pelo projecto”. De alguma forma, a sua obra é um *trabalho de luto* sobre a arquitectura moderna. Talvez muitas vezes *em negação*, como pode acontecer. Às vezes até quase numa lógica de ressuscitação, dir-se-ia. As Casas no Douro, I e II, (2004) são já outra coisa e criam uma suspensão sobre o futuro...

O que fazer depois do desequilíbrio? *Vinte e duas casas* é um *thriller* arquitectónico.

Algumas conclusões importantes podem ser tiradas do projecto do Metro do Porto de Eduardo Souto de Moura. A primeira, que tem sido notada, é que Souto de Moura soube corporizar a figura do arquitecto enquanto “coordenador” de uma empreitada de grande complexidade técnica e amplitude simbólica. Ao fazê-lo, revalida a teoria do arquitecto como um “generalista”, isto é, alguém capaz de gerir as disciplinas e os vários conflitos que atravessam o projecto no sentido da concretização da “arquitectura” – a criação de ordem, ou, se se preferir algo menos drástico, a dotação de inteligência sobre os lugares. Mais extraordinariamente, numa época de crescente especialização e furor tecnológico, é alguém com um lápis que dita a complexa espacialidade que decorre da inserção deste sistema. Os instrumentos de Souto de Moura são antigos – o desenho, o espaço, a construção, a técnica – e permanecem viáveis.

Segundo ponto notório: o seu método de projectar e linguagem arquitectónica, testados sobretudo na dimensão da moradia unifamiliar, sobrevivem e até se reafirmam na passagem para outras escalas. Porque, ao contrário do que querem fazer crer os detractores, nunca foi somente um “estilo”, mas uma forma de pensar extremada na análise e na resposta peremptória. Por isso, a arquitectura de Souto de Moura passa bem para a escala “monumental” – o Estádio de Braga –, e para a escala “territorial” – o Metro do Porto. Um arquitecto “elitista” bisa – em exigentes escalas públicas.

Para lá da eficácia que a abordagem analítica e pragmática de Souto de Moura assegura à partida, é interessante tentar perceber como é que esta arquitectura supera a soma dessas partes. O que é que alimenta a sua dimensão “cultural”? Uma das pistas possíveis é o tema da “ruína” que Souto de Moura sempre cultivou. E, de facto, o romantismo invocado pelo Estádio de Braga – o monumento incompleto, a pedra cenográfica – está também presente no Metro do Porto, onde a ruína encontrada é engenhosamente integrada na modernidade do gesto (veja-se, em particular, a estação Campo 24 de Agosto).

Dir-se-ia, aliás, que a arquitectura de Souto de Moura tem na “ruína” um pólo de aclimação da sua modernidade, isto é, esta funciona como um contrapeso face à “leveza” da plasticidade moderna. (O que torna a Pousada do Bouro, 1989-97, um projecto extraordinário, é que aí dá-se o encontro, ou até a “fusão”, dessas polaridades).

Para mencionar a actual exposição de Serralves [*Anos 80: Uma topologia*], estamos aqui no interior de uma “topologia dos anos 80”: uma arquitectura que nega a evidência planar do moderno, e precisa de se forjar com escamas e texturas que introduzem uma temporalidade dilatada. Muitas vezes apresentada como uma resposta lacónica ao “problema arquitectónico”, há no entanto algo de inquietante na obra de Souto de Moura. Para lá do “rigor” e da “redução de elementos”, um certo sentido comunicante impede que esta arquitectura seja um mero reflexo de uma tecnocrática elegância. Muitas vezes, a tectura grave das paredes e o gesto severo integram a imaginação vivida por dentro da história da arquitectura e, nesse sentido, este é um pragmatismo muito contaminado.

Desde 1997, Souto de Moura projecta o Metro do Porto entendendo a inserção deste sistema como uma oportunidade para a requalificação urbana das áreas envolvidas. O atravessamento do Metro obriga a reajustes das cotas dos arruamentos e à criação de elementos de ligação. É necessário um desenho que acompanhe esta inserção à “cota zero” por áreas de maior ou menor densidade urbana. A este projecto do “chão”, Souto Moura junta a consideração do “céu” – o perfil das catenárias, a iluminação – e, no conjunto, é uma espécie de “cidade linear” que emerge ao longo de 60 kms e 69 estações. Para o projecto destas estações, Souto de Moura cria um número limitado de “pormenores construtivos” que permitem o controlo dos custos e garantem uma imagem unificada. À maneira de um *samba de uma nota só*. A dimensão da empreitada determina o convite a arquitectos que, seguindo os princípios acordados, acrescentam a sua própria experiência: José Gigante (Vila do Conde e Póvoa de Varzim); José Bernardo Távora (Matosinhos), Rogério Cavaca (Gaia), João Álvaro Rocha (Maia), e Adalberto Dias (Pólo Universitário). No Porto, Manuel Salgado projecta a estação das Antas, na contiguidade com o Estádio de que foi responsável, e Álvaro Siza, a estação de São Bento (tangente ao sempre adiado projecto da “Avenida da Ponte”...).

Recorrentemente, a arquitectura dos Metros é entendida como uma espécie de rosto oculto das cidades. O Metro do Porto é resultado directo da cultura que ao longo das últimas 5 décadas se foi constituindo como “arquitectura do Porto”. Não é por coincidência, nem é só por reflexo da sistematização do projecto, que os arquitectos convidados por Souto de Moura respondem em grande sintonia.

Numa leitura em viagem, há uma “gramática” que se impõe atravessando as sucessivas estações ao longo das linhas: clareza compositiva evidenciada nos recortes límpidos das superfícies; delicadeza nos remates mesmo tratando-se de uma obra pública; apropriação dos materiais ao uso e experimentação dos seus limites. O granito surge “plástico”, nada granítico; o gesso cartonado permite manusear e revirar as paredes suavemente. Não é difícil encontrar a gestualidade elegante de Álvaro Siza; ou, por vezes, a “gravidade” de Fernando Távora em elementos que pontuam “gravemente” o espaço.

Estamos perante uma arquitectura que emula a “velocidade” dos planos cegos cruzados de inspiração modernista, mas tem também um certo toque reverencial ou revivalista que Siza plasmou na intervenção do Chiado. Da mesma forma, a estação de São Bento que projectou, adopta estas componentes cruzadas: é uma cisterna romana com uma luz cubista...

De tudo isto, o Metro do Porto projectado por Souto de Moura é uma síntese quase impensável para um projecto de axialidade técnica. Como acontece no conjunto da sua obra, o Metro do Porto não receia, mas ambiciona, ser Belo. E é um acontecimento a vários níveis: altera a percepção da cidade no plano infra-estrutural (mobilidade) e simbólico (espacialidade); requalifica-a na escala pequena e na escala territorial; inaugura uma urbanidade que inscreve dimensão metropolitana ao Porto; “inscreve” no território uma cultura arquitectónica que tendia a morar em museus.

O Metro do Porto não se visita – pode-se viver habitualmente. Geralmente nesta página faz-se a apologia de pequenos templos, casas entre casas, piscinas longínquas. Prega-se aos convertidos; tenta-se resumir o valor da arquitectura como algo sagrado. O Metro do Porto é uma arquitectura erudita disponibilizada para toda a gente, um museu para o quotidiano. Mas um triunfo é também o fim de um processo. De certa forma, esta é a conclusão da “arquitetura do Porto”. O seu papel histórico está cumprido. A partir daqui seguir-se-á necessariamente outra coisa.



Até por ser resultado de uma “transladação”, a história do Pavilhão de Hannover/Centro de Portugal move-se entre o tempo curto de uma função expositiva e a conquista do tempo longo, tomando amarras num sítio particular. Implantando-se, na Expo 2000, junto à Letónia, Lituânia e Estónia, na “Alameda da Europa”, o Pavilhão reemerge nas margens do Mondego, em 2003, passando do território “abstracto” de uma feira internacional para um sítio impregnado de *poética sentimental*. Ou, se se preferir, de um lugar vago para um lugar preenchido, cheio de história. Importa sublinhar, no entanto, que o Pavilhão de Hannover/Centro de Portugal é na *origem* motivado por essas duas forças contraditórias e conflituais: uma que quer instigar a criação de um lugar; outra que cede à natureza da circunstância. A implantação do edifício em “L” (ou num ambíguo “U”) remete para a possibilidade de uma *ancoragem* ao terreno; e a severidade do tratamento das paredes desse espaço *exterior-interior* remete para a aspiração a uma integridade partilhada com uma hipotética envolvente.

Mas, por outro lado, o edifício reflecte também a *leveza* e a *transitoriedade* do destino inicial: no catálogo de materiais “ecológicos” (fibra de vidro, aglomerado de cortiça, azulejos pintados manualmente); na sensação de “irrealidade” que decorre do total encerramento das paredes e iluminação “zenital”; na impressão de *casualidade* que este lençol de luz estabelece, sublinhada pela ondulação do *skyline* do edifício.

Estas duas *matrizes* (se pensarmos em termos conceptuais) ou *forças* (se pensarmos em termos da prática artística do projecto), estão aliás na origem da arquitectura moderna. A primeira surge inscrita na Red House (1859) projecto encomendado por William Morris a Philip Webb, e formulação prática da demanda *ruskiniana* de uma aspiração medievalista, “pré-rafaelita”. *Puxando para trás* num ensejo anti-clássico, Morris define, no entanto, os termos fundamentais da modernidade, ao considerar a “integração total” do ambiente e produzindo, nesse sentido, condizente mobiliário, tapeçaria, cerâmica, papel de parede, vitrais e livros.

O segundo modelo está também por essa altura a ser experimentado, igualmente em Londres, no Crystal Palace (1851) por ocasião da 1ª Exposição Internacional. O pavilhão/palácio, mega-estufa para países e eventualidades que Joseph Paxton consegue fazer erguer numa semana, está para lá da arquitectura, *puxando para a frente*. Este é talvez o primeiro lugar moderno, lugar sem lugar, repercutindo-se noutros, desde a sua transladação para Sydenham, à sua réplica em Nova Iorque ou domesticação no Porto. Em qualquer dos casos, acabando sempre ardido ou demolido, verdadeiramente um não-lugar resumido à sua essência. Até reemergir triunfalmente no final do século xx, sob a forma *high tech*, segurado contra incêndios e todos os riscos, agora como lugar de representação do “capitalismo global”, em Londres, Hong Kong, ou Shangai.



A *nostalgia* que se revê na relação com a natureza proclamada na forma abrigada em “L” da Red House, e o *progresso* que se jogava na percepção “sem fim” das inúmeras peças de vidro e metal do Crystal Palace, estão Nip/Tuck no Pavilhão de Hannover/Centro de Portugal. Luta renhida, sem vencedor aparente. Em Hannover, talvez o lençol de fibra de vidro esvoaçante captasse um improvável *genius loci* (já que este não frequenta feiras internacionais). Mas a experiência *pavilhonar* seria prevalecente – a estufa reminescente da arquitectura de vidro agora sob uma impressão *digital*. Em Coimbra é a interioridade do “U”, abrigado da estrada e aberto para o rio, que define o edifício – como se este quisesse irromper da sua condição de Pavilhão.

Sempre que não tem um sítio *natural*, ou a sua circunstância é efêmera ou festiva, Siza investe numa gestualidade que possa redimir essa ausência – a “Pala” no Pavilhão de Portugal (Lisboa, 1998), a malha distorcida de madeira e policarbonato translúcido na Serpentine Gallery (com Souto de Moura, Londres, 2005). Sempre que o sítio escapa é preciso ir de encontro à matéria, aos materiais, à engenharia. A arquitectura *high tech* significa, em contrapartida, a colonização dos sítios pela tecnologia. O que é Siza em necessidade, na arquitectura *high tech* é desejo.

No Pavilhão da Serpentine Gallery – próximo de Hyde Park, lugar onde preexistiu o primeiro Crystal Palace –, Siza/Souto de Moura exercitam, libertos de um programa mais condicionante, uma arquitectura-estufa, embora *low tech*, mais próxima de uma *biomorfia* do que da “máquina”. Entrando, em qualquer dos casos, numa lógica de homenagem à arquitectura industrial londrina. Nesse sentido, a dicotomia do Pavilhão de Hannover/Centro de Portugal a que me referi surge resolvida.

De facto, a arquitectura de Siza é normalmente motivada por uma inclusão de *opostos*, um jogo de confluências laboriosamente contempladas. E é talvez por causa dessa densidade que se torna difícil interpelar. Já no Museu de Arte de Contemporânea, em Serralves, onde conflui uma tipologia de matriz “clássica” com uma espacialização “moderna” (assimétrica e complexa), é preciso ir até ao “osso”, como fez Pedro Cabrita Reis na exposição de 1999, para interferir na ordem e clima do edifício.

No Prémio EDP Novos Artistas 2005, o Pavilhão de Hannover/Centro de Portugal funcionou como receptáculo capaz de suportar as diferentes abordagens em questão. No trabalho de Eduardo Petersen e Ramiro Guerreiro, o espaço do edifício é directa e eficazmente interpelado. A lógica de *open space* e luminosidade particular acrescenta viabilidade às intervenções de Francisco Vidal e Vasco Costa. O trabalho de João Leonardo, José Carlos Teixeira e Jorge Feijão é sublinhado nas suas características particulares pelo carácter *institucional* do edifício.

O registo diversificado dos trabalhos pacifica pontualmente a *luta interna* do edifício/pavilhão a que me referi. Mesmo na sua gravidade ou radicalidade, são sinais que funcionam como acupuncture; desviam o olhar para fora; reduzem a dor. Ou, pelo contrário, dão-lhe uma renovada intensidade em que a história da arquitectura dialoga – Nip/Tuck – com as premissas da arte contemporânea.

A PERIFERIA PERFEIRA¹

Escrito para a revista japonesa
a+u Architecture and Urbanism,
que foi publicada com
o título “Siza and Architects
in Portugal” (439, 2007:04),
com o requisito editorial
de estabelecer um quadro
de leitura para leitores não
familiarizados com
o contexto português.

Até à “Revolução dos Cravos” de 25 de Abril de 1974, que pôs fim ao Estado Novo e instaurou a democracia em Portugal, a arquitectura moderna funciona, para a generalidade dos arquitectos portugueses, como a referência de uma civilidade europeia que se quer emular. É nesse sentido que gerações de arquitectos projectam e constroem, desde o final dos anos vinte: adaptando o cânone moderno às circunstâncias, de acordo com a maior ou menor permissividade do regime autoritário que vigora.

Mas já a partir da segunda metade dos anos sessenta, a arquitectura portuguesa começa a ocupar territórios menos explorados. Dir-se-ia que a crise da arquitectura moderna enquanto totalidade e dogma, liberta o terreno para vocações periféricas e expressões regionais (que não necessariamente regionalistas). Nesse contexto de crescentes dúvidas e contestação, o apego dos arquitectos portugueses à arquitectura moderna potencia a emergência de objectos singulares. Esse processo de *emancipação*, num permanente diálogo com o legado modernista, explica a particularidade da produção portuguesa contemporânea. Ao mesmo tempo que o *International Style* entra em ruína enquanto operação universalmente redentora, a arquitectura portuguesa esboça uma singularidade que lhe pertence enquanto expressão de um país pequeno e periférico mas desdobrado, através da expansão marítima, a partir do século xv, em vários continentes.

Por um lado, podemos encontrar as raízes dessa especificidade na *aproximação ao local* que o “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, publicado em 1961, fixou como programa político e cultural. O levantamento das “arquitecturas populares” das várias regiões do país permitiu, na prática, a aproximação da moral e do gosto moderno prevaletentes à lógica das construções locais. Tratou-se de um encontro sem trauma e até, pelo contrário, legitimador da abordagem “racionalista”. O trabalho de Fernando Távora, no Porto, e do Atelier Nuno Teotónio Pereira, em Lisboa, refere-se, nos anos sessenta, a essa matriz, e denota uma clara sintonia com as preocupações que movem os ciclos mais eruditos da arquitectura europeia: tectónicas modernas à procura de sociabilidades locais.

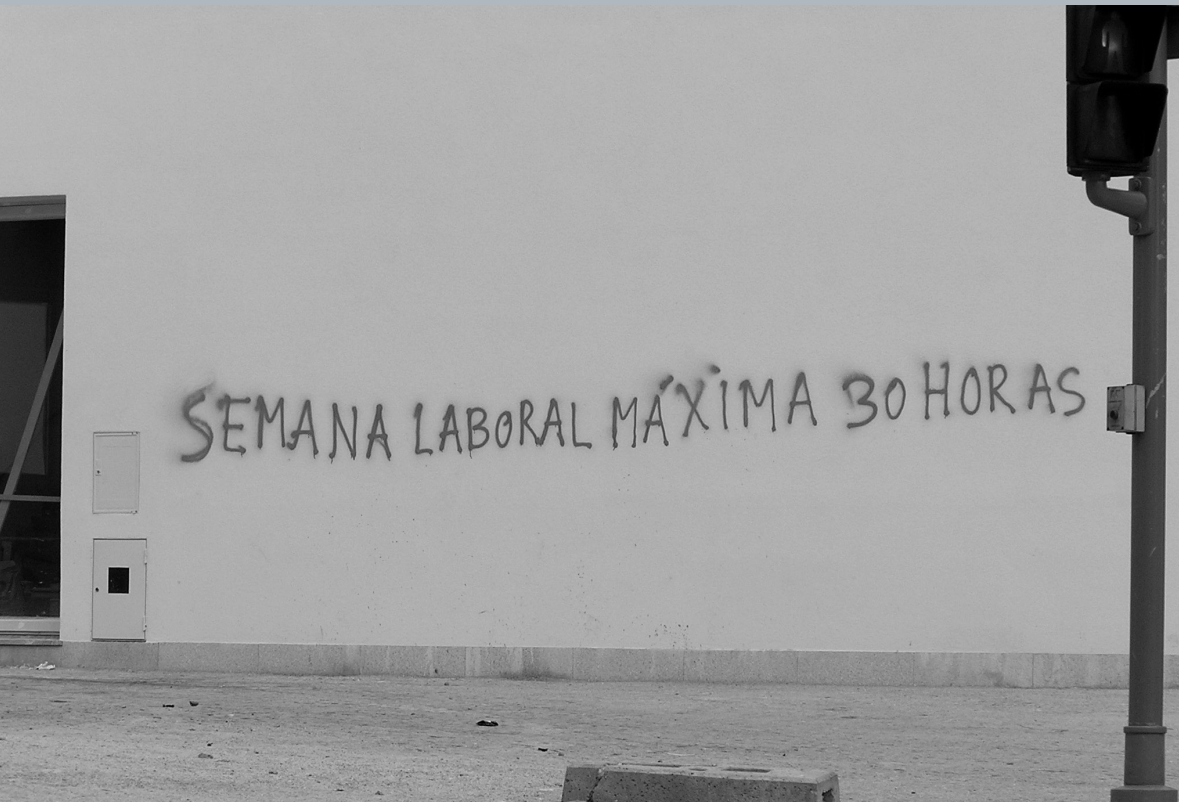
Mas, por outro lado, a crise de *pathos* da arquitectura moderna possibilita também experiências mais livres e desconcertantes, em territórios menos apertados pela vigilância do regime como Lourenço Marques (agora Maputo), em Moçambique, e Macau, na China. Em particular, o trabalho de Pancho Guedes, na então colónia africana portuguesa, e de Manuel Vicente, no então território asiático sobre administração portuguesa, demonstram capacidade de reinvenção, mas também irrisão, da herança moderna em espaços não europeus.

No caso de Távora e de Teotónio Pereira falaríamos de uma abordagem na esfera do “neo-realismo”: uma refundação do moderno através da aproximação aos sítios, às lógicas construtivas e aos modelos de sociabilidade existentes.

No caso de Pancho e de Manuel Vicente, dir-se-ia que estamos perante uma abordagem “surrealista”, já que a artisticidade da arquitectura moderna é exposta livremente, nas costas de qualquer sobrevivente “racionalismo”.

Destes vários movimentos na placa tectónica da arquitectura moderna, emergirão, dos anos sessenta para os anos oitenta, as várias linhas da arquitectura portuguesa actual. Sendo “fracas” no plano ideológico – no sentido do “Pensiero debole” de Gianni Vattimo –, demonstram no entanto uma *eficácia* que resiste aos enunciados da “crise”. Não demarcam um “caminho claro”, nem produzem manifesto. Mas a assunção dos instrumentos e matérias perenes da disciplina – o desenho, a construção, o espaço – dá lugar a uma arquitectura sem necessidade de discurso explicativo. Este pragmatismo, melancólico porque com consciência da sua fragilidade teórica, marca uma diferença que será devidamente anotada internacionalmente. Em Álvaro Siza, em particular, será notória a capacidade de cruzar as vicissitudes do país antes e depois da Revolução, com uma rescrita pessoal da herança moderna. A sua obra tem, nos anos setenta e oitenta, a permeabilidade de quem anda à procura com a esferográfica na mão: desde a surpreendente apropriação das heróicas arquitecturas modernas dos anos vinte/trinta até à inclusão de referências mais distanciadas ou “clássicas”. Esta escrita erudita foi, no entanto, sempre matizada com o saber dos sítios, da topografia e da circunstância. A obra de Siza enquanto diálogo poético entre a história e um saber mais intuitivo, ao encontro do “ar dos tempos”, sem desgaste teórico, atravessou a arquitectura portuguesa como uma bússola. Dessa “cultura de projecto” decorre o trabalho de Eduardo Souto de Moura, inicialmente colaborador de Siza, mas projectando e construindo em nome próprio desde o final dos anos setenta. A sua obsessão em encontrar uma “gramática” que superasse o clima “vale tudo” desses anos, levam-no até à obra de Mies van der Rohe, onde encontra o conforto de uma linguagem reproduzível. Essa afeição *miesiana* será entretanto desenvolvida no sentido de uma apropriação pessoal. A construção de um numeroso conjunto de casas, ao longo dos anos oitenta e noventa, permite-lhe investigar exaustivamente o processo “neoplástico” que articula com materiais





e técnicas locais, numa síntese acutilante que se revela central no fluir da arquitectura portuguesa contemporânea. A introdução bem sucedida dessa metodologia em intervenções de carácter patrimonial e, mais recentemente, em obras de carácter monumental como o Estádio de Braga (2000-03), e territorial como o Metro do Porto (1997-2005), revelam o “estado de graça” de Souto de Moura. Esta última obra, ao conciliar uma empreitada de grande complexidade técnica com um apertado controlo formal, representa um triunfo da “arquitectura do Porto”, nas últimas décadas o centro nevrálgico da arquitectura portuguesa.

No entanto, como já tive oportunidade de fazer notar, há uma “outra tradição” a ter em conta, decorrente das experiências africanas e asiáticas de arquitectos portugueses, e contemplando

uma leitura mais *visceral* da herança moderna. Refiro-me, em particular, ao trabalho de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, cujo percurso se inicia na segunda metade dos anos oitenta, e que são já responsáveis por um conjunto assinalável de obras. Neste caso, estamos perante uma arquitectura motivada por uma lógica de miscigenação e *collage*, mais do que por qualquer instinto de depuração. O “esquisso” funciona nesta arquitectura como uma mapa caprichoso: vai dando as instruções por onde deve seguir o projecto, e o projecto segue caprichosamente desenhado. Sendo lúdica e contaminada, esta é no entanto também uma arquitectura de inspiração moderna, desta vez *corbusiana*, modelo que ressurge não com um pressuposto inaugural ou heróico, mas pelo contrário, como território vivido que pode ser reutilizado. O Teatro Azul (1998-05), em Almada, na periferia de Lisboa, é uma síntese entre a habitual lógica de fragmentação e *collage* e a procura de um *efeito unitário* confiado ao revestimento em pastilha azul que cobre excessivamente a totalidade do edifício.

Se o Metro do Porto é uma espécie de “cidade linear” que se estende por 60 km, ligando áreas urbanas e rarefeitas, o Teatro Azul pontua em Almada como um anti-monumento, sólido e anguloso, re-identificando a cidade.

Em ambos os casos, é ainda a utilização personalizada do desenho e uma pragmática construtiva que denuncia estas arquitecturas como portuguesas, numa rescrita mais ou menos livre do legado moderno. Destas coordenadas partem as novas gerações, sendo certo que na geo-cultura portuguesa mantém-se em aberto o dilema resolvido por Álvaro Siza: como aspirar ao centro sem ser aspirado pelo centro. É isso a periferia perfeita.

O ADN DA ARQUITECTURA PORTUGUESA ESTÁ AQUI

Com o encerramento da exposição de Serralves “Anos 80: Uma topologia”, faz sentido equacionar a importância desta década para a cultura arquitectónica portuguesa. Na verdade, sem os “excessos” deste período, hoje tantas vezes abominados, não é possível entender a arquitectura que é actualmente produzida em Portugal.

É nos anos oitenta que a arquitectura portuguesa entra no subconsciente da sociedade e pela primeira vez em décadas funciona como “catalisadora” e não como “discurso crítico”. Na sua face mais voluntarista, a arquitectura dos anos oitenta não é crítica, é apologética. Não visa reprimir, mas celebrar. Aquilo que está em aberto para a sociedade portuguesa está também em aberto para a arquitectura. É por isso que é “mediatizável”. Porque se ergue de acordo com o “espírito do tempo” passa das revistas da especialidade para os jornais, e da televisão para a rua. Diversas personagens e factores concorreram para este “estado de graça”: o mais notório foi Tomás Taveira e a polémica aberta pelas Amoreiras (1980-86), a sua obra mais conhecida. Mas será igualmente importante a emergência, em Lisboa, de um novo grupo de arquitectos e críticos, nomeadamente os que circulavam à volta do “grupo de Macau” onde despontava Manuel Vicente. Por último, esta ordem natural das coisas será desequilibrada pela crescente internacionalização da obra de Álvaro Siza, que ocorreu nesse período, e que terá como consequência o convite para o projecto de recuperação do Chiado após o incêndio de 1988.

O que é decisivo é que tanto Tomás Taveira como o novo grupo de arquitectos emergentes em Lisboa – Manuel Graça Dias, João Luis Carrilho da Graça, José Manuel Fernandes, Júlio Teles Grilo, Fernando Salvador, Margarida Grácio Nunes, João Paciência, Michel Toussaint, António Belém Lima, João Vieira Caldas, entre outros – movimentavam-se fora do quadro do anti-fascismo ou do mero saber técnico a que até aí esteve alocada a figura do arquitecto. O que acontece então é uma diluição da carga ideológica, trocada por uma por vezes sobre-exposta vocação artística.

Mas a década de oitenta é marcada por excessos como de contra-excessos igualmente excessivos; de fluxos e refluxos. “Contra” as Amoreiras podemos citar o edifício melancólico



que Siza projecta em Berlim, “Bonjour Tristesse” (1980-84). À ênfase decorativa e cenográfica da arquitectura de Manuel Graça Dias podemos opor a reiterada auto-referencialidade e abstracção da arquitectura de Eduardo Souto de Moura.

Os anos oitenta não são nenhuma destas partes mas todas elas, em dilema permanente, coabitando dentro de um mesmo círculo com centros diferentes. Segundo a mesma constatação: qualquer “solução” arquitectónica é artificial, cultural, historicista, “mediatizável”. Enfim, para utilizar o terrível nome: pós-moderna.

O que começa aqui ainda não parou e é isso que é relevante nos anos oitenta; esta “aceleração” como dizia recentemente Augusto M. Seabra em Serralves. De repente, estava tudo em aberto, as soluções oficiais quebravam-se. A política deixava de ser o sujeito central. O refluxo da política que se dá depois do Maio de 68 acontece em Portugal com o pós 25 de Abril. É isso a “pós-modernidade”. A vida – e a noite, sua conselheira – ocupava o lugar da política como anotou Eduardo Prado Coelho no famoso artigo “A jamaiquização da esquerda”, já em 1978. Não é só a política que estava em questão (como se tivesse havido uma entrega de armas), mas também a acção cultural suportada pela política – que é exactamente o que o “moderno” é. Na arquitectura, em particular, um ofício mais do que uma prática artística, era duramente sentida a crise do “vale tudo” que deriva do “tudo é belo”. Nos anos oitenta deram-se vários passos (de dança) para ocupar o vazio; esse vazio que ainda hoje nos ocupa. Por isso, como dizia, o ADN da arquitectura portuguesa actual está aqui, mesmo se nem todos os caminhos percorridos tiveram as mesmas repercussões ou sobreviveram ao fim da “festa”.

Tomás Taveira ocupava o centro, cumprindo a vocação do “pós-modernismo” mais exacerbadamente anti-moderno e festivo. Taveira entrava dentro do “mainstream”, era uma estrela com o comportamento de uma estrela. Era Hollywood onde os outros eram “cinema independente”. Passou de uma arquitectura “tardo-moderna” inspirada em James Stirling, para uma convicta “linguagem pós-moderna”, em tempo real com o debate que se passava lá fora. Nas Amoreiras, Taveira demonstrava livremente, à escala da cidade, os mecanismos e atributos da arquitectura pós-modernista “free-style”: simbolismo, decorativismo, historicismo de papel. Na verdade, saía do circuito infernal da arquitectura comercial corrente, e isso fazia toda a diferença. As Amoreiras e o BNU (1983-89) – que leva mais longe a noção de uma “arquitectura falante”, gráfica e *pop* – são edifícios que estão inscritos profundamente no itinerário da Lisboa contemporânea.

Num plano menos público, a influência de Manuel Vicente será central: uma abordagem abertamente pós-moderna cujas coordenadas remontavam à sua aprendizagem com Louis Kahn e à vasta obra que construiu em Macau. A intervenção, com Daniel Santa Rita, na Casa dos Bicos (1981-83) – reconstituição mimética dos dois andares em falta e construção de uma escadaria dramaticamente expressiva – era a cultura pós-moderna a incendiar o debate da intervenção patrimonial. Transitando do “grupo de Macau”, Manuel Graça Dias foi o porta-voz dessa nova geração, reflectindo uma sensibilidade comum que passava intensamente na imprensa e na televisão.

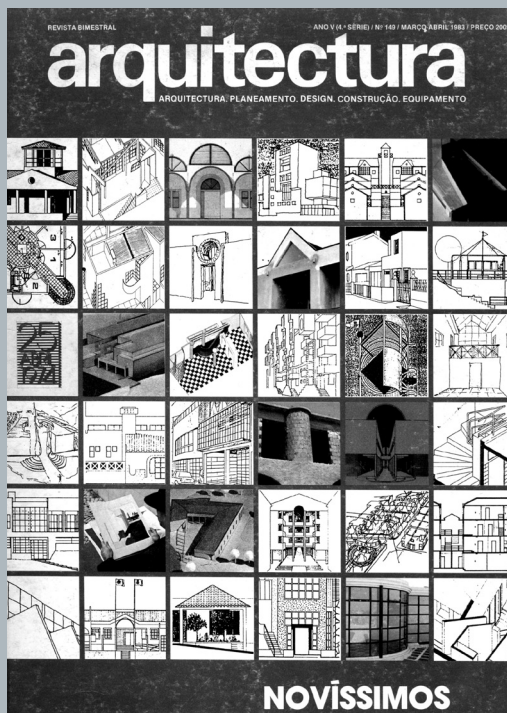
Mas também o Porto entra na conversa, mesmo se fala com sotaque. Álvaro Siza já tinha obra central desde os anos sessenta. Mas é nos anos oitenta, por intuição face ao “vazio”, que fixa uma linguagem que lhe faz frente: a Casa de Ovar (1980-84), o “Bonjour Tristesse”, e depois o Chiado, foram projectos que definiram uma actuação “culturalista”, isto é, muito fixada no que existe, seja o contexto – exacerbado e poetizado – seja a história da arquitectura, ou mais prosaicamente qualquer coisa que foi vista algures. A partir daqui, a arquitectura de Siza será sempre a mesma – contra o “vazio” – e joga-se no cruzar dos seus próprios limites.

De facto, uma das mais significativas chaves de leitura deste período foi a clivagem Lisboa-Porto. Se em Lisboa havia uma tecnocracia modernista a abater – no ensino e na cidade –, no Porto havia as ruínas de S. Vítor. As que entretanto se tinham criado pela interrupção da obra e aquelas que Siza tinha preservado como sinais daquele lugar.

No Porto é a lógica de continuidade que prevalece. O ressentimento face ao fim da Revolução era ocupado pela ascensão europeia de Siza, pelos desenhos que vai enviando de Berlim, Haia ou Veneza. Enquanto em Lisboa, o desenho cede à banda desenhada, ao grafismo e ao decorativismo, no Porto procura arduamente manter-se analítico e “autêntico”. A este processo de “resistência” deve-se acrescentar o ingresso de Nuno Portas na Faculdade de Arquitectura do Porto, um encontro natural, mas não isento de equívocos, entre a visão de “sociabilidade” para a arquitectura que transportava e a natureza intrinsecamente modernista da “escola”. Durante esses anos, Eduardo Souto de Moura vai emergindo como a saída mais performativa da Escola do Porto, exactamente por saber potenciar a filiação modernista recorrente no novo quadro cultural, intuindo que nenhuma “festa” dura para sempre.

Nos anos oitenta, o Porto corria sozinho. Em Lisboa, sucediam-se os episódios fundadores: em 1982, Taveira escrevia no *Expresso* “O movimento pós-modernista já começou” e organizava um seminário com algumas das figuras internacionais mais relevantes; a exposição “Depois do Modernismo” (1983) colocava a arquitectura no centro da discussão sobre o tema (sintomaticamente os arquitectos do Porto recusaram-se a participar); a revista “Arquitectura Portuguesa”





publicava um número dedicado a Pancho Guedes, figura miticamente pós-moderna “avant la lettre”; o surgimento do grupo de arquitectos Pioledo, em Vila Real, simbolizava a descentralização do debate e da prática que o pós-modernismo também significou.

O clima era de “fim da proibição”, de facto, o fim do estigma sobre o superficial ou o decorativo. A maquilhagem é tão bonita como a mulher; a maquilhagem é a mulher. Os projectos outrora cinzentos e estoicamente regrados vestiam-se para sair à noite: frontões, pórticos, arcos, óculos, colunas, bandeirinhas, frisos, cores, geometrias acidentais – a explosão da “comunicabilidade”. E é esta “explosão” e esta “comunicabilidade” que formam o lado mais datado deste período; a incontinência formal, arcaica e rude, hoje “politicamente incorrecta”. O mais perene é o debate que se abriu à volta do conceito, atravessando muitas disciplinas e motivando inúmeros colóquios e artigos. Haverá país onde a discussão sobre o pós-modernismo foi tão central e mediatizada?

Entretanto a qualidade média da arquitectura

portuguesa “de autor” aumentou. Os lancinantes frontões, cores e geometrias infernais surgem por vezes nas vastas arquitecturas dos subúrbios, resultado directo de uma terrível banalização da “linguagem pós-moderna”.

Mas o debate nos anos oitenta colocava a arquitectura mais perto da sociedade, onde era entendida como instrumental no desenho de um país finalmente europeu e mais cosmopolita. Agora voltou a tecnocracia, o jargão técnico, a “sustentabilidade”. Há uma competição para ver quem encontra a maior elucubração tecno-formal; quem consegue fazer o edifício que mais se parece com outra coisa qualquer.

Nos anos oitenta tratava-se de fazer edifícios e pagar o preço. Às vezes alto. Nos anos noventa, terminada a “festa” tratou-se de regressar a casa. Mas hoje, o “vazio” regressou e parece estar tudo em aberto outra vez. É por isso que nas suas enormes incongruências e atropelos, na sua face mais datada ou mais poética, os anos oitenta devem ser vistos como um começo e um *road map* para o futuro.

PARTE II

(Página deixada propositadamente em branco)

Um plano espelhado, suportado por vigas que atravessavam as janelas da Fundaco Marcello, no Canal Grande, era o objecto central da representação portuguesa na Bienal de Veneza, em 2008, comissarida por José Gil e Joaquim Moreno. Numa leitura imediata, este elemento completava a frente do armazém de um só piso e estabelecia uma continuidade de alinhamento com os edifícios adjacentes. O uso de uma superfície espelhada acrescentava uma certa dose de provocação, tendo em conta o actual conservadorismo de Veneza; afinal, as superfícies envidraçadas e neutras são o símbolo maior da temida “cidade moderna”. Os autores da intervenção, Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, assumiram ainda a referência ao famoso desenho de Robert Venturi onde consta um volume banal com um cartaz que proclama: “I Am a Monument” (à época, um “contra-projecto” para o Boston City Hall). No decorrer do processo, chegaram a contemplar a hipótese de recorrer a essa frase, e inscrevê-la no plano, ou a uma alternativa: “Io Sono un Specchio” (talvez um cruzamento invulgar de Venturi com o Magritte de “Ceci n’est pas une pipe”). O desenho de Venturi é uma aplicação da teoria do “decorated shed” (barraco decorado), um tema encontrado em *Learning From Las Vegas*: a arquitectura podia afinal ser *fancy* e chã, já que um elemento decorativo sobreposto faria a festa. Aí está uma arquitectura “populista”.

Em Veneza, o *outdoor* espelhado introduzia com efeito uma dimensão pública no modesto armazém. Não o fazia, no entanto, recorrendo a elementos gráficos ou cenográficos à *Las Vegas*, mas fixando uma *curtain wall*, exactamente a imagem tipo da arquitectura moderna combatida por Venturi. Mesmo com este paradoxo, a referência ao “decorated shed” neste contexto veneziano constituía uma bela homenagem.

Ao evocar habitualmente Venturi e Aldo Rossi, Souto de Moura fala de arquitectos que estão no limiar do que acontece hoje. Mesmo se já em perca, Venturi, a favor do “senso comum”, e Rossi, da “razão exaltada”, ainda tinham um guião. No Canal Grande, o hipotético *outdoor* suspenso à frente da Fundaco Marcello era uma vênica a essa última racionalidade. Mais à frente está a coluna de Filarete a que Rossi faz referência na *Autobiografia Científica*.

Há ainda outro modo de ver a intervenção que a coloca directamente no tema geral da Bienal, “Out There. Architecture beyond Building”: como a ruína de uma *curtain wall*, o fragmento “encontrado” de algo maior, um objecto misterioso, enigmático, *out there*. José Gil e Joaquim Moreno optaram por traduzir literalmente “Out There” como “Lá Fora”, a que contrapuseram “Cá Fora: Arquitectura Desassossegada”. Mas “Out There” tem o sentido múltiplo de algo que “anda por aí”, misteriosamente; ou, ainda, de algo para lá da norma, fantástico. Em termos coloquiais, *fora* ou *passado*. As premissas curatoriais de Aaron Betsky, o comissário geral da exposição, e o conjunto de objectos visionários ou “estranhos” expostos no Arsenale – e, em particular, as “casas” dos Asymptote Architecture – apontavam nesse sentido. Betsky propunha uma arquitectura como “mundo alternativo”, a “contínua revelação de onde estamos e talvez até de quem somos”; ou ainda, nesse sentido, uma “arquitectura espectacular”, fora do *mainstream*. Embora distante do visionarismo digital e deste ardente desejo de estar “para lá do edifício”,

ao centrar-se num plano espelhado, fragmentado e inconclusivo, num jogo de espelhos no interior do espaço, e ganhando expressão nesta crueza de meios, a instalação portuguesa era decididamente “Out There”. Se entendermos a superfície espelhada como um fragmento recuperado, talvez de um prédio tardo-moderno demolido em Mestre ou no Lido, estamos “para lá do edifício”, numa arquitectura espectral, *out there*. Ou “desassossegada”, nos termos dos comissários.

Desde as primeiras obras, Souto de Moura ensaia a passagem do sistema neoplástico para um sistema da ruína: cada plano outrora límpido, pré-fabricado ou serial tende agora a ser arcaico (de pedra), fragmentário, deslocado. Da totalidade moderna sobram alguns fragmentos – alguns fantasmas? – como este espelho exposto em Veneza. A ansiedade sobre a totalidade e mudez *miesiana* levam à fragmentação da ruína; e a ruína está cheia de significados, a ruína “fala”. É neste circuito que Souto de Moura trabalha desde os anos oitenta, e é aí que a sua arquitectura ganha expressão contemporânea. A linha que separa a “normalidade” doméstica das casas “minimais” e a estranheza de uma arquitectura levada ao osso é ténue. Aqui é rompida. A abordagem de Betsky na 11ª Exposição Internacional de Arquitectura, em Veneza, remetia para uma “arquitECTURA que é estranha, inútil, fora do vulgar, esplendorosamente absurda.” O espelho no Canal Grande parecia pertencer a essa dimensão “Out There”, mesmo se as suas referências estão mais próximas de “Roma Interrota” – a exposição de 1978 reinstalada no Arsenale (com Rossi e Venturi, entre outros) – do que de “Uneternal City”, a prefiguração da Roma do futuro. O lápis, a estrutura de ferro e o espelho podem ser mais estranhos, mesmo se mais arcaicos, do que a luz, o som e os efeitos da discoteca digital. Em Veneza entrava-se no espaço expositivo pela área dos contrapesos do grande plano espelhado; pequenas dissonâncias; pequenos atalhos.



A ARQUITECTURA TÓXICA

De uma nuvem *hippie* e esquerdista, os arquitectos têm descido, desde os anos oitenta do século xx, para o dinheiro das empresas, dos privados ou do estado. *Big time*. O actual poder económico ou político aspira a ser representado sem gravidade institucional, com contemporaneidade, e é aí que o arquitecto-estrela entra. É esse o mecanismo que alimenta o *star-system*. Mas encontrar uma expressão plástica livre, deslizante, “subversiva”, para as instituições, é afinal o sonho dos anos sessenta cumprido. É também isso que Obama representa.

A “arquitectura da globalização” mais interessante é aquela que amarra as instituições e as asfixia, assim exponenciando o prazer de estar aos pés de um arquitecto. A maior parte deriva da exposição de 1988 no MoMA, *Deconstructivist Architecture*. Para tomarmos exemplos que nos são próximos: assim são o Guggenheim de Bilbao (Frank Gehry), a Casa da Música (Rem Koolhaas) ou a Cidade da Cultura em Santiago de Compostela (Peter Eisenman). Apertos sucessivos na jugular das instituições, neste caso culturais, com o consentimento do Dono da Obra. No espaço que se abre a partir dos anos noventa, para entretenimento global, estes e outros arquitectos da mesma liga afinaram e concretizaram visões heróicas dos anos vinte ou lúdicas dos anos sessenta. Com esta embalagem vieram também, para continuarmos por perto, histórias coloridas como a “contratação” de Gehry para o Parque Mayer ou o “conforto” muito escultórico da Gare do Oriente, de Santiago Calatrava.

Resultante do esmorecimento das ideologias e do triunfo de empreendedorismos locais ou individuais, a “arquitectura da globalização” é necessariamente afectada pela recente crise financeira e económica. (Subjectivamente, é também por isso que o TGV, o novo aeroporto e mesmo o Museu dos Coches, são postos em causa: é hoje politicamente difícil assumir o risco de decisões voluntaristas.)

Nos últimos anos, perante o cenário “desregulado” da cultura arquitectónica surgiu, de facto, uma “arquitectura da globalização” triunfal e vazia, não visando já qualquer *comunicação* ou *desconstrução* mas impondo-se como reflexo e afirmação da extrema riqueza: uma *arquitectura tóxica*. O que a distingue é a opulência que transmite; a monumentalidade neoclássica ou neo-*high tech* (é indiferente) que ostenta; a repetição de uma marca como uma espécie de *franchising* arquitectónico; a soberba a que se refere.

A “sustentabilidade” e o discurso ecológico são já o contraponto mais mediático a esta *arquitectura tóxica*. Ao excesso de “pegada” destes edifícios é contraposta uma regulação tecnocrática que visa excluir a mundanidade, no sentido do decoro ecológico. Na prática, a “sustentabilidade” significa um ajuste de contas com os excessos do mercado da arquitectura, e não só com os seus valores tóxicos. Poderá também usar máscaras exóticas para não parecer bota-de-elástico. Mas tende a ser essencialmente uma ofensiva tecnocrática, com os temíveis “painéis solares” na linha da frente, e o que se seguirá.

De facto, face à proliferação da *arquitectura tóxica* poderíamos sustentar que a opulência ou a extrema riqueza é inimiga da arquitectura. A arquitectura moderna (no sentido lato do termo) é a procura de um equilíbrio belo, um gesto civilizacional, mesmo (ou principalmente) quando

experimenta os limites da construção. O dinheiro excessivo mata a inteligência de onde emerge a arquitectura que é relevante. Veja-se a Casa das Canoas de Oscar Niemeyer, que é um palácio, e cante-se com Caetano Veloso: "Beleza pura, dinheiro não."

Pelo contrário, as casas de "celebridades" apresentadas no programa *Cribs*, na MTV, são um reflexo extraordinário do nosso tempo. *Rock stars*, desportistas, *TV personalities*, com 20 anos e a vida pela frente, mostram-nos os seus palácios pessoais e os cintilantes *gadgets* que os ornamentam. Agora a decoração é *digital*, e o estilo não é barroco, é "inteligente". Os troféus em breve serão verdes, e os tapetes feitos de *tofu*.

A Casa que Eduardo Souto de Moura projectou para o "maior jogador do mundo" pertence a esta categoria sociológica mesmo se a arquitectura não o revela. É preciso verificar a dimensão do edifício, sentir a insidiosa piscina, passar pela vista da *sexy woman* de costas, e subir a rampa com os De Chirico em exposição para suspeitar que não se trata de um empresário local. Aliás, De Chirico? Talvez uma menção à melancolia dos extremamente ricos e poderosos?

Tal como acontece com a Ninetree Village de David Chipperfield, o filtro moderno da Casa do Melhor Jogador permite civilizar o fausto, disciplinar o ímpeto "king of the world". Face aos desvios delirantes dos arquitectos da globalização, intoxicados ou não, dir-se-ia aliás que o *minimalismo chique* de Chipperfield é a arquitectura "politicamente correcta" do nosso tempo. Ostentando a tranquilidade de um sanatório, e seguramente ocupada segundo uma cláusula anti novo-rico, apetece viver e morrer em Ninetree Village.

No Dubai, os irmãos Aires Mateus esboçam uma arquitectura "icónica", o que é ali tão obrigatório como gastar dinheiro num Casino. Jogar num mercado com tantos valores tóxicos pode intoxicar, é claro. Neste edifício multi-funcional, um "ninho de pássaros" sobe na vertical num elegante preto e branco, à escala da globalização *made in Dubai*.

Tal como as *rock stars* dos anos sessenta e as *top-models* dos anos oitenta, os arquitectos do *star-system* dos anos noventa são já uma espécie em vias de extinção. Entretanto, não deixemos que a "sustentabilidade", em nome do combate à toxicidade, transforme a arquitectura em regulamento de secretário certificado.



A DIFERENÇA PORTUGUESA (LIVRE CIRCULAÇÃO/ TOLL FREE)

“Livre circulação”: só os pessimistas mais militantes não darão valor a esta conquista civilizacional do nosso tempo, duramente conseguida na Europa, depois de guerras, purgas, perseguições e muros. Para o arquitecto moderno, aquele que elege o “espaço” como o objecto do seu trabalho, a “livre circulação” terá uma dimensão quase física, tangível, desenhável. Um espaço que se dilata e que inclui; que se vê atravessado, em “livre circulação”, por pessoas, ideias e oportunidades. Talvez por isso, a arquitectura é hoje uma disciplina vibrante e promissora: enquanto coisa material cola-se aos sítios, afunda-se nos terrenos, é um fenómeno de localidade e de precisão; enquanto coisa cultural contém todo o mundo livre, afeiçoa-se às modas e aos seus contrários, permite cruzar diferentes fusos horários.

Por cá, tem-se vindo a tornar gradualmente claro que a arquitectura portuguesa está em “livre circulação” e é um bem precioso para a afirmação de Portugal no mundo. Não é preciso ir bater à porta dos mestres. Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira (Sami Arquitectos), uma jovem parceria sediada em Setúbal, com trabalho construído nos Açores, representam uma sensibilidade enraizada na nossa prática: pragmatismo com sentido lúdico; efeito formal esclarecido com poucos meios; ponderação poética das diversas componentes do projecto como motivação para a arquitectura. É isto que nos dizia Beth Galí – uma das representantes máximas da cultura urbana catalã – quando recentemente tivemos a oportunidade de ir mostrar e falar sobre arquitectura portuguesa em Barcelona.¹ *Como é que vocês conseguem? Dar a volta, sem condições tecnológicas aparatosas, dando-nos a sensação que está também ao nosso alcance...*

Talvez ambiciosamente possamos reportar isso à nossa arquitectura românica e gótica, glosando as leituras de Alexandre Alves Costa: o gosto a que estamos obrigados de procurar a proporção e o decoro mais do que a espectacularidade ou a demonstração de força. Tende a não haver “espanto” na nossa arquitectura – a não ser talvez aquele sussurrado para dentro.

A arquitectura portuguesa fixa-se nas possibilidades que surgem face às contingências; é paradoxal como a doçaria conventual – doce mas conventual.

Ao não ser tecnologicamente avançada e ao não ser ardente do ponto de vista ideológico, à arquitectura portuguesa resta a delicadeza, a afeição, mas também a eventual subversão da ordem corrente. No entanto, nada disto tem a ver com modéstia ou humildade, como a obra de Álvaro Siza demonstra há quase cinco décadas. (Afinal, sempre precisámos de ir buscar os mestres).

Neste novo tempo “digital”, as novas gerações procuram posicionar-se, como lhes compete. E, também como sempre, o que vem de fora deslumbra e contamina – agora com outra velocidade, outra proximidade. Já está cá dentro.

Apesar de Portugal ser um país pobremente industrializado, o discurso ecológico, de inclinação mais estética ou ética, vai querendo transformar os edifícios em paisagem, coisa terrena que nunca foram. O jeito dos novos escritórios é transformarem-se em team criativo, como uma agência de publicidade que envolve betão e isolamentos térmicos e quer deixar a sua marca no mercado. A linguagem digital é cruamente equalitária e democrática, o que é bom; mas em arte não se sobrevive falando a linguagem dos outros.

¹ No âmbito da iniciativa “Portugal Convida”, organizada pelo Consulado Português em Barcelona, com o apoio do Instituto Camões, eu próprio e o Nuno Grande, enquanto comissários da exposição “Europa, arquitectura portuguesa em emissão” (Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2007), participamos na primeira sessão e um ciclo de conferências que teve lugar no dia 6 de Junho de 2007, no auditório FAD, moderada por Beth Galí e contando também com a presença de Manuel Aires Mateus.



Como dizia brilhantemente Mark Wigley em Lisboa, na Conferência Internacional “O Coração da Cidade” [Trienal de Arquitectura de Lisboa, 31/5/2007], o espaço da arquitectura é o da inquirição e o da dúvida, que é o contrário de uma “marca”, ou de uma imagem corporativa. Talvez também por isso, penso que ainda reside no papel, no lápis e na delicadeza – e na construção de edifícios contra a paisagem –, a necessária diferença portuguesa.

DAYSLEEPER

*I cried the other night
I can't even say why
fluorescent flat caffeine lights
its furious balancing
(Daysleeper, R.E.M., 1998)*

Como tem sido dito e me interessa sublinhar vivemos numa condição “pós-crítica”. Assim escreve Pedro Mexia em “A crítica” (“Prova de Vida, Diários 2004-2006”), no quadro da literatura: “vivemos numa época largamente pós-crítica, em que a crítica existe como um resquício inorgânico”. Ou Bernardo Pinto de Almeida (conferência em Serralves, 2 de Março de 2007), no quadro da arte: a “pós-modernidade”, enquanto “luto pelo afundamento do paradigma modernista” é caracterizada como o “espaço do fim da crítica”.

Num processo de “luto” é justo que a dor dilacere a possibilidade crítica. É justo que a dor seja mais forte, mais audível e mais penetrante. Por isso, o que sobra é a explicação; a plausibilidade; o consolo; não a “crítica”. E é claro, se se pode dizer assim, que o habitat do “luto” é a noite. Isto é, movemo-nos e tentamos explicar o que se move, mas a noite prejudica uma caracterização dicotómica: vamos na direcção do bem ou do feio? Do belo ou do errado? O “luto” prejudica a racionalidade; a noite entranha-se.

De facto, não existe hoje uma *crítica diurna*, uma crítica motivada por uma agenda, digamos, do tipo pequeno-almoço/almoço/lanche/jantar/ceia. Há uma *crítica nocturna*, sem refeições programadas, ligada ao tacto, ao olfacto, a algo que nos permita *atravessar a noite*, como diz a canção. Alguns diriam que a crescente presença e domínio da mulher é também a presença e o domínio da noite. Poder-se-ia acrescentar também que a noite já não é lugar do poético – se é um lugar dominante ou central. E, nesse caso, o poético seria a luz do dia: *Saturday Morning/ And who's gonna play with me?/ Six in the morning, baby/ I got a long, long day ahead of me* (Saturday Morning, Eels, 2003).

Mas voltemos ao assunto. Para mim, a noite – ou a “pós-crítica” – começa na assunção do *Camp* como categoria estética que Susan Sontag faz em 1964, proclamando a existência de “um bom gosto do mau gosto”. O gosto *Camp* oferece “à arte (e a vida) um conjunto diferente – e complementar – de padrões de julgamento.” Este assim colocado “conjunto diferente de padrões” é um decisivo rombo no porta-aviões da cultura tradicional, moderna ou clássica. É por aqui que chega toda a água, e entra toda a noite.

Até a arquitectura – “alta cultura” à procura do tempo perene –, e no caso de Le Corbusier centralmente motivada pelo domínio da luz natural (“L’architecture est le jeu magnifique des volumes sous la lumière”), se vai deixar motivar pelo gosto *Camp*. A viagem de Robert Venturi *et al* a Las Vegas, para “aprender com”, representa historicamente o encontro do gosto *Camp* com a cultura arquitectónica. O “amor pelo desnatural”, “pelo artifício e o exagero”, ainda na definição de Susan Sontag, abanou as fundações da arquitectura como um *billboard* ao vento. Foi no espírito de “aprender com”, e no apego ao “artifício” e ao “exagero” que propusemos, num recente *workshop* organizado pela Câmara de Almada e pela Ordem dos Arquitectos¹, a replicação de 4 Cristos Reis na área da Charneca da Caparica. A iniciativa, designada “Novos Territórios, Novas Oportunidades”, propunha-se repensar uma área residencial muito desagregada ou “caótica”. O cenário de fundo era a superação do estigma de “cidade-dormitório” que Almada ostenta geneticamente. A essa condição fizemos corresponder o actual Cristo Rei: de

¹ O Seminário “Novos Territórios, Novas Oportunidades” decorreu em Almada em Novembro de 2006. Da equipa faziam parte o André Prata, a Joana Campos, o Rui Fernandes, a Sílvia Costa e a Teresa Ribeiro.

frente para Lisboa, de costas para Almada. Os 4 Cristos Reis replicados definiriam novas coordenadas territoriais e conversariam entre si, divinamente, assinalando o fim do “dormitório” e o princípio da noite.

Em termos disciplinares, tratava-se de denunciar a ineficácia dos instrumentos e metodologias tradicionais para projectar a re-identificação de um lugar com as características da Charneca. Partia-se do pressuposto que as escalas e tipologias que definem a cidade tradicional ou moderna e são usadas habitualmente como instrumentos de planeamento – o quarteirão ou o bloco, a praça ou o *open space* – não tinham ali nenhuma operatividade ou consequência real. Não se tratava de “rematar”, ou “completar”, ou “densificar”. Não estávamos perante uma “cidade”, onde os mecanismos que fazem a “cidade” pudessem ser instigados. Por isso, procurámos vislumbrar uma urbanidade “pós-cidade”, onde os utentes pudessem encontrar identidade e beleza.

Nesse sentido, a imagem que produzimos dos 4 Cristos Reis em diálogo significava o desejo de re-territorialização deste lugar mas era uma metáfora: no lugar destes objectos encontrados surgiam edifícios complexos e nocturnos que denunciavam um “novo território”. O clima apocalíptico criado significava também o *apocalypse now* do urbanismo tradicional. E é claro que na apresentação da proposta, urbanistas diurnos como Nuno Portas levaram a mal.

Para retomar o início do texto, diria que o Cristo Rei que paira nas costas de Almada significa a “crítica” como esta existia: dicotómica; iluminada; presciente. Os 4 Cristos Reis replicados significam a “pós-crítica”: “luto”, teatralidade, gosto *Camp*. Ou a noite. E havendo um nivelamento pela noite todos os sítios são possíveis e cada um deles pode emergir. É isso a “globalização”: o fim da luz do dia para alguns, trocada pela luz da noite para todos.



UMA SAÍDA PARA COIMBRA

Com a remodelação do Laboratório Chímico para a instalação do Museu das Ciências cumpre-se um passo significativo para a reabilitação da Alta de Coimbra, pólo mítico da sua Universidade. Mas atenção: não é só de novas instalações nem de funcionalidade renovada que se trata. O que a intervenção de João Mendes Ribeiro, Carlos Antunes e Désirée Pedro demonstra é que a requalificação de edifícios feita desta forma dedicada, delicada e inventiva altera a natureza das instituições. A Universidade de Coimbra já não é exactamente a mesma coisa. Este edifício altera, à superfície, a vivência quotidiana, e profundamente, aquilo que a estrutura académica pode hoje representar. Corresponde a uma interpelação do seu tempo e história, sem desejo de ruptura mas com uma alegria futurante eventualmente sem paralelo na actual instituição. A nitidez e a performance com que as peças antigas preservadas ressurgem – bancadas, armários, azulejos, o anfiteatro – é um elogio ao tempo “clássico”; as novas peças têm uma elegância intrusiva, afirmação espacial em pleno, o século xx a remontar.

Há de facto um mistério bellissimo no modo como na Sala Nascente se cruzam as asnas reinventadas a partir da estrutura do século xviii, os recuperados três vãos e púlpito do século xvi, e as esvoaçantes peças mecânicas fixadas no tecto. Há um desconcerto nesta nitidez e precisão, quando sabemos da complexidade de tempos que se encerra neste edifício com marcas. Aqui entra seguramente em jogo a sensibilidade (e experiência) cenográfica de João Mendes Ribeiro, no modo como os objectos são autonomizados do seu enredo histórico e reemergem enquanto presenças belas e dominantes. Como já acontecia no Centro de Artes Visuais (Coimbra, 2003), os elementos decorativos do edifício – mas também os construtivos que se querem evidenciar – funcionam como uma sinalética espacial, adquirem quase uma aura artística.

Face à complexidade das matrizes históricas do edifício, as opções de projecto não são indiscutíveis, obviamente, mesmo se domina a lógica do “restauro” (ou talvez por isso mesmo). Mas há aqui uma convicção que toca num impasse central da Universidade de Coimbra: nesta arquitectura, a história e a contemporaneidade falam a mesma linguagem. Não há clivagem *high tech vs low tech*, tradição vs modernidade, mas usufruto e beleza. Finalmente, o Laboratório Chímico versão 2007 é a demonstração prática de uma saída para Coimbra.



O FACTOR ZUMTHOR

Foi já em 1990 que Peter Zumthor fez a sua primeira conferência em Portugal. Ocorreu significativamente nas Belas Artes do Porto, onde então estava instalada a escola de arquitectura, pela mão de, entre outros, Eduardo Souto de Moura. Mas se Zumthor entra pelo Porto, é na arquitectura de Lisboa que encontrará maior reprodução. Em 2008, a exposição na LX Factory e a conferência na Aula Magna representam o reconhecimento definitivo da personagem na nossa produção arquitectónica. Nesse intervalo, emergiu como uma das referências centrais para os arquitectos formados nos anos noventa ou com obra realizada a partir desse período. Quais são as razões desta afectividade? A obra e a figura de Zumthor encarnam bem aquilo que se procurava à saída dos “excessivos” anos oitenta: o recentramento na “disciplina”, como então se dizia, contra o “culto da imagem”. Uma retórica do silêncio contra as “arquitecturas falantes”; o detalhe construtivo e a respiração dos materiais em substituição das “arquitecturas de papel”. O breve discurso de Zumthor tinha ainda as necessárias alusões culturais “sérias” depois das abordagens populistas e mundanas. As coisas voltavam para o seu lugar. O arquitecto português saía da rua, que ruidosamente ocupara nos anos oitenta, e regressava ao atelier, à “disciplina”. Este regresso é feito agora segundo a armadura “arquitectura-arte”, ironicamente uma conquista dos anos oitenta. Mas fica a arte e sai a rua, regressa-se ao centro de um conhecimento que se tinha tentado permeabilizar. A “arquitectura-arte” permite adiar os embaraços do confronto com a sociedade. E é uma forma legítima de lidar com a crescente bagunça que os arquitectos têm pouquíssimos meios de controlar. Depois de se envolver com as ciências exactas, com a sociologia, com a política, com o urbanismo, com a mundanidade, o arquitecto português quer agora ser “artista” e o exemplo de Zumthor é central nessa ambição.

A obra do arquitecto suíço ajuda ainda a resolver um problema que é sentido pelos arquitectos portugueses desde os anos cinquenta: a integração dos edifícios na paisagem sem recurso a fórmulas tradicionalistas ou *kitsch*. Cruzando técnicas artesanais com a cultura moderna, Zumthor cria modelos que serão utilizados com sucesso em intervenções “politicamente correctas” na massacrada paisagem portuguesa. E a sua influência é sentida a diferentes níveis: nos severos “pretos” e “brancos” dos projectos dos irmãos Aires Mateus; na geometria e expressão telúrica dos materiais no Museu da Aldeia da Luz, de Pedro Pacheco e Marie Clément, ou na Casa das Mudanças (Madeira) de Paulo David; ou, ainda, no exercício neo-vernacular abstracto da Casa em Cortegaça de João Mendes Ribeiro.

A obra de Zumthor corresponde ao modo como nos gostamos de ver: “fora da conversa” mas centrais; austeros mas expressivos. É uma invenção como outra qualquer. Só que esta tem a marca da “autenticidade”; a presunção de ser contra a “imagem”; e a imbatível gravidade da “arquitectura-arte”.



UMA ARQUITECTURA FELIZ



À maneira do movimento brasileiro “antropofágico”, dos anos vinte, dir-se-ia que Oscar Niemeyer devorou a arquitectura moderna. Ou como dizia outro Oscar famoso, Oscar Wilde, “o talento pede emprestado, o génio rouba”. Niemeyer apropria-se de tal forma da arquitectura moderna, no essencial uma criação das primeiras décadas do século xx europeu,

que chega a acreditar que de facto a inventou. Na verdade, acrescenta-lhe um novo sentido de aventura. O betão – o “concreto” – surge em superfícies deslizantes, curvas e reviradas; o “poema do ângulo recto” é curto; a “funcionalidade” não deve atrapalhar. Onde Le Corbusier é mediação entre a arquitectura e a “1ª era da máquina”, Niemeyer segue uma linha directa. Simplifica a construção; concentra-se na criação de um espaço radioso. Criando uma linguagem de puro deleite dá à arquitectura moderna uma dimensão erótica, lúdica e popular, às vezes quase *kitsch*. (Como quando Caetano Veloso canta cantores “comerciais”). Veja-se a “nave espacial” que é o Museu de Niterói (1991). Quebrando a ideia do moderno como um “método” afirma um “estilo”; talvez por isso faz sucesso entre nós, já nos anos cinquenta. Dir-se-á: empresta-nos alguma felicidade.

Se a arquitectura moderna tenta historicamente criar uma mediação entre a arte e a indústria, se arrasta consigo dilemas culturais de grande complexidade, a obra de Niemeyer, demiúrgica e encantada, surge de rompante. Como num “samba de uma nota só”, as curvas instalam-se, as rampas sucedem-se. Tratando-se de refundar o país, o essencial deve ser repetido: “outras notas vão entrar, mas a base é uma só.”

A arquitectura nunca é tão livre e próxima, tão alheada do acessório como no caso de Niemeyer. Normalmente é resultado de compromissos que a distanciam da natureza, da própria vida. Em Niemeyer só há proximidade e usufruto. Se na Europa, a arquitectura moderna toma a forma do “ensaio” – a explanação, por vezes muito bela, de um pensamento –, a arquitectura de Niemeyer surge na condição de “poesia”, está apenas amarrada à sua inevitabilidade. Onde a Villa Savoye (Poissy, 1929), de Le Corbusier, se implanta numa clareira, em prudente distância face à envolvente, a extraordinária Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1952), pertence à ordem da natureza e é radicalmente moderna. A “marquise” no Parque Ibirapuera (São Paulo, 1954), um passeio coberto com as obrigatórias curvas e “pilotis” em organização livre, é o mais emocionante espaço público que a arquitectura moderna construiu. A definição de “espaço” moderno visita-se na sala do Itamaraty (Brasília, 1962). Com a possível excepção de Frank Lloyd Wright nos Estados Unidos, não há exemplo, no século xx, de um arquitecto tão decisivo na construção da identidade de um país como Niemeyer.

Entre os anos sessenta e os anos oitenta, no entanto, a arquitectura moderna brasileira saiu do mapa. A cidade de Brasília, inaugurada em 1960, surge num momento em que a cultura arquitectónica se vira para outros lados. Como uma Versalhes democrática, não exactamente uma “cidade” mas um “monumento” a um certo século xx (socialista, modernista, voluntarioso), Brasília permanece um belo e terrível enigma. Ainda antes da história se fazer, no momento em que era inaugurada, Brasília era já um “monumento”. Este é também o problema do legado de Niemeyer que o ilimitado orgulho brasileiro não tem permitido “criticar”. O que sobrevive do gesto livre, da monumentalidade, e da “fundação”? Trata-se de uma arquitectura feliz, sem dúvida, mas como canta João Gilberto: “tristeza não tem fim, felicidade, sim...”.

BARACK OBAMA: A DESIGN FOR LIVING

Barack Obama é o grande objecto de desejo da nossa época. Seria possível um Obama português, inglês, francês, indiano, africano, camaronês? pergunta-se nos jornais por todo o lado. Ser o “líder do mundo livre” não é suficiente, queremos Obama à frente de cada nação. Talvez um dia isso seja possível; a clonagem há-de ser útil para alguma coisa. Nos últimos meses, de facto, por reflexo do efeito-Obama, os nossos políticos parecem mais vazios do que o habitual; mais lentos e enfadados. Os comentadores sonantes denunciam diariamente este vazio introduzindo o seu mais prodigioso vazio. Estamos predestinados, nem é estritamente necessário ser pessimista: basta deixar correr que tudo se conformará negativamente. Como previsto.

Na América, pelo contrário, o optimismo é um vírus. E nem sempre os resultados são agradáveis. Se 30% dos americanos têm uma arma em casa, para quê tanto optimismo? O que interessa aqui é, no entanto, o facto desse optimismo alimentar uma cultura crescentemente fortalecida pela investigação, pela teoria e pelo humor. E quando digo humor, refiro-me aos embaraços criados pelas teorias que são postas em prática.

Andy Warhol dizia: “tudo é belo”; na América podemos dizer ainda que “tudo é política”. Isto é, há uma hiper-consciência sobre o significado de todas as pequenas decisões e comportamentos, no sentido de um aperfeiçoamento civilizacional. É isso que está na génese do “politicamente correcto”. A lógica optimista do “aperfeiçoamento” coloca o discurso político sobre um grande stress: há já um longo cardápio de políticas falhadas; cada abordagem tem as suas sombras ideológicas; cada tema tem os seus fantasmas. É aqui que entra a investigação, a teoria e o humor. Não é preciso ser um cientista político para ser político – como não é preciso ser um teórico da arquitectura para ser arquitecto –, mas o repentismo e a intuição, embora instrumentais, não são hoje qualidades decisivas.

Por isso, não secundarizando a importância de Obama ser negro, interessa-me a intensidade do seu discurso, os muitos *layers* acumulados. Obama é intelectual e *cool*; tem profundidade e apelo popular; é elitista e populista. Por ter essa amplitude, a sua abordagem tem sido descrita criticamente como uma “tela branca” onde cada um projecta o que quer. Mas há em Obama uma *estética* bem precisa: um sentido de *decência*, que decorre da sua relação de respeito com a história; e uma *elegância*, que resulta de ter um projecto de futuro.

Obama faz apelo à grande história dos “pais fundadores” da América e inscreve as possibilidades abertas nos anos sessenta, entretanto massacradas pela direita e envergonhadamente assumidas pela esquerda. A meta-narrativa institucional da nação americana – *One nation under God* – é cruzada com as lutas dos direitos civis, o feminismo, a música rock, a contra-cultura. Nesse sentido, a vitória de Obama é também a de um espaço político informal que foi sendo criado, apesar de tudo, no seio da cultura pop. Por isso se viam t-shirts de John Lennon nos seus comícios, a comoção de Bruce Springsteen era visível, e Bono paira sempre.

Este “inclusivismo” valeu-lhe a acusação, à direita, de ser “pós-moderno”. Ou seja, de falar de “verdades” em vez da Verdade, de cometer o pecado mortal do “relativismo”. Pós-moderna é também a caracterização do espaço político de Obama como “centrismo radical”, uma improvável

antítese: *centrismo* por ser um espaço de confluências; *radical* porque se tece na tradição da esquerda, menos a superioridade moral. É tudo verdade. Até em termos pessoais, para lá da sua particular genealogia – um “mutt” como extraordinariamente se definiu – Obama é um balanço de coisas opostas: racional e religioso; académico e activista; um homem “frio” com um sorriso aberto; um pragmático com um “sonho”. Esta convivência, fazendo parte do seu carácter, funciona também como um sistema de inclusão de contradições. Obama encarna muita gente e muita história, e o sentido que daí resulta, felizmente, não é linear nem tomado pela Verdade.

Algumas destas questões são apropriáveis para o discurso do arquitecto: o que chamei *decência* – a defesa da consciência histórica, o reconhecimento de que cada decisão de projecto tem “pais fundadores”; e a *elegância* – a necessidade de formularmos uma abordagem face à arquitectura que, mesmo relativista e pessoal, tenha uma dimensão pública promissora.

Diria por isso, formulando um desejo: Barack Obama, a sua decência, a sua elegância, a *design for living*.



(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE III

(Página deixada propositadamente em branco)

UM MUNDO CORAL: A ARQUITECTURA DE ÁLVARO SIZA

Como é que se chega a Porto Alegre? Álvaro Siza conhece o mundo, mas o Brasil é um continente à parte. Já desde os longínquos anos cinquenta do século XX, num longínquo Portugal austero e tristemente ensimesmado, onde como diz o grande pensador Eduardo Lourenço, “hibernávamos”¹, Siza não se conforma. Mesmo lacónico, pouco expansivo, vai arquivando distraidamente. Desenha e ouve; trabalha com Fernando Távora, homem maior e português inteiro, isto é, em dívida com o mundo. “Lá fora”, na Europa, a arquitectura moderna não suporta o glaciador tabula rasa da guerra, e vai à procura do “coração da cidade”, começa uma perestroika. Távora participa nos 4 últimos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), onde as novas gerações se encontram, à procura de “matar o pai” que sem dúvida respeitam. Os italianos são acusados de promoverem uma “retirada” do movimento moderno, e a apresentação da Torre de Velasca (BBPR, Milão, 1956-1958) reacende a polémica no CIAM final, em Otterlo, 1959. Já Bruno Zevi tinha tentado levar o destino da arquitectura moderna para uma corrente “orgânica”, sob a liderança de Frank Lloyd Wright. O “brutalismo” é a via inglesa, procurando numa estética da “verdade”, materiais *as found*, a ética que desbloqueie o impasse. Destas variações, caminhos transversos, Siza vai colhendo o que a sua intuição lhe permite dominar. Porque é precoce não tem pressa, deixa-se cativar. Vê de fora, está à espera por dentro. Fernando Pessoa, diz Eduardo Lourenço, que “projectava sobre Portugal o seu próprio mito de despersonalização, atribui aos portugueses (...) uma espécie de sublime vocação de não-identidade. Aptos a ser tudo e todos, não seríamos ninguém, não teríamos, no fundo, nós que nos imaginamos tão particulares, autêntica personalidade”².

É essa sombra-ausência que Siza vai preenchendo, conquistando lugares, aprendendo os sotaques, chegando até à fala dos outros. Já Távora, tomando o interior inquietado do movimento moderno, tinha encontrado um equilíbrio quase mágico: o Mercado da Vila da Feira (1953-1959), o Pavilhão de Ténis (Matosinhos, 1956-1960), e a Casa de Ofir (1957-1958), balançam a “tradição” e o “moderno”, como se a paz fosse possível. Mas ao longo dos anos sessenta, Siza reabre o processo, materializa as dúvidas que Távora pacificara, recomeça o caminho. Uma espécie de reconciliação com o racionalismo é notória, saem os telhados, entra a cobertura plana e os volumes cúbicos. A Casa na Avenida dos Combatentes (1967-1970) é já uma instalação no interior de um racionalismo poetizado, cheio de subtilidades recortadas pela mão do artista. Siza percebe que nem a “tradição” nem o “moderno” são já valores estáveis que permitam formular uma síntese. A arquitectura “vernacular” serve então de imagem comercial para a especulação turística no Algarve, no sul de Portugal. A arquitectura moderna vai perdendo a sua *ethos* revolucionária, e transforma-se paradoxalmente num emblema do júbilo capitalista, por legado da eficácia de Mies van der Rohe na América.

No momento em que Brasília é inaugurada, a arquitectura moderna cumpre a sua função demiúrgica, fecha-se um ciclo. Uma capital da arquitectura moderna; a capital do Brasil. Não é possível ir mais longe. Mais importante ainda: não se quer ir mais longe do que Brasília.

¹ Eduardo Lourenço, A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia, Lisboa: Gradiva, 1999, p. 13

² Eduardo Lourenço, Nós e a Europa ou as duas razões, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1994, p. 14

Sendo coisa viva, conquistada duramente pelos homens ao Planalto Central, Brasília é também, desde o início, monumento de um certo século xx que o Brasil tomou como seu. E no preciso momento que Brasília, qual Versalhes democrática, vai vivendo o seu sonho palaciano, Siza está a construir pequenos edifícios tateantes, como se fosse necessário recomeçar a história do princípio. Não o grande princípio, como o verbo, mas o pequeno princípio, aquele a que a realidade se pode prestar.

O que entra em jogo é, como escreve Vittorio Gregotti, o realismo mágico português³, isto é, a capacidade, de que Siza será protagonista maior, de insinuar o desejo no real, e construir em simultânea autonomia e dívida com o lugar. A Piscina das Marés (Leça, 1961-1966) pertence ao Atlântico e à linha de 45º graus que Wright traçou em Taliesin West. A visita à Biblioteca de Cambridge de James Stirling intromete-se no Banco Oliveira de Azeméis (1971-1974) e na “casa-bomba” (Casa Beires, Póvoa de Varzim, 1973-1976). Mais a sul, Adolf Loos será revisitado na Casa de Ovar (1980-1984). A “despessoalização” de Siza cria um espaço para ser ocupado pelos outros, numa espécie de automatismo poético. Daí também a necessidade do “diálogo” com os utentes, com que Siza, trabalhando no campo da habitação social, ficou conhecido internacionalmente nos anos setenta.

Esta permeabilidade não deve ser tomada como modéstia; é, pelo contrário, um mecanismo voraz, convocatório. Poder-se-ia falar de uma alucinação, um universo que se quer ampliar e conter, por evocação de viagens e de testemunhos. “A condição da distância [do país] era um estímulo para a aprendizagem e construção de uma arquitectura capaz de saltar fora de uma cena estritamente local, de ser mais universal”⁴ diz Siza.

É por isso que o “regionalismo crítico” de Kenneth Frampton bate com dificuldade nesta porta. A arquitectura de Siza quer-se libertar do lugar tanto como se sente obrigada a pertencer-lhe. A arquitectura, escreve Siza, “quanto mais se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais delas se liberta”⁵. Porque não quer efabular nem é voluntarista, necessita da precisão topográfica dos sítios; sabe que quem convida não pode correr o risco de não ter morada, de estar em lado nenhum. Por isso, Siza é milimétrico na sua apreciação contextual; não para ser contextualista mas para poder ser convictamente universal.

Obviamente, no centro desta caixa de ressonâncias está a arquitectura moderna: a do ímpeto centro-europeu, cruzada pela saga *wrightiana* e pela experiência *aaltiana* que o pós-guerra faz ressaltar; essa que surge como aspiração em Portugal e como realidade devorada no Brasil. Rafael Moneo escreve que Siza é, para alguns, “o mais genuíno representante de uma arquitectura que é uma continuação da doutrina e dos princípios dos arquitectos modernos”⁶ e que o trabalho de Siza “pode ser considerado como a quinta-essência do movimento moderno”⁷.

Mas esta é uma visão redutora. A arquitectura de Siza não é imune aos movimentos contrários que no final dos anos sessenta e ao longo dos anos setenta dispáram outros pontos de vista para dentro

³ Vittorio Gregotti, Autobiografia del XX Secolo, Milano: Skira Editore, 2005, p.141

⁴ “Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza” por Alejandro Zaera, El Croquis #68/69, Álvaro Siza 1958-1994, 1994, p. 6

⁵ Álvaro Siza, “Farmácia Moderna”, in Álvaro Siza, Obras e Projectos, Centro Galego de Arte Contemporânea, Electa, 1995 [1996], p. 84

⁶ Rafael Moneo, “Álvaro Siza” in Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; Barcelona, Spain: Actar, 2004, p.200

⁷ Rafael Moneo, *Ibidem*



⁸ George Steiner, *A Ideia de Europa*, Lisboa: Gradiva, 2005, p. 26

⁹ George Steiner, *Idem*, p. 35

¹⁰ Mark Wigley, "O som do arquitecto", entrevista de Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro, *Ipsilon*, *Público*, 27 Julho 2007

¹¹ George Steiner, *Op. Cit.*, p. 55

¹² Rafael Moneo, *Op. Cit.*, p. 203

¹³ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, p.99

¹⁴ *Imaginar a Evidência* foi o título sugerido por Guido Giangregorio, responsável pela recolha de depoimentos de Álvaro Siza que se transformou no livro a que faço referência.

¹⁵ Cf. Aldo Rossi, "Adolf Loos 1879-1933" [*Casabella Continuità*, #233, 1959] in *Scritti scelti sull'Architettura e la Città*, Torino: CittàStudiEdizioni, 1978 [1975], pp.78-106

¹⁶ Aldo Rossi, "L'Architettura dell'Illuminismo" [AA.VV., *Bernardo Vittone e la Disputa fra Classicismo e Barocco nel'700*. Torino: Accademia dell Scienze di Torino, 1973], in *Scritti scelti*, *Idem*, p.456

e para fora do moderno. A disponibilidade de Siza para trabalhar com forças contrárias é aliás alicerçada no país contrário que é Portugal até à Revolução de Abril de 1974.

Desde logo, como dizia, a sua formação é feita no contexto da "crise do moderno", mesmo se os anos cinquenta ainda permitem alguma claridade. Mas, mais importante: a arquitectura portuguesa precisa de enunciados possibilistas, com uma certa permeabilidade, para se poder expressar. O contacto com as leituras de Robert Venturi e Aldo Rossi permite-lhe, a partir dos anos setenta, alargar o campo de pesquisa e encontrar novos nexos para o projecto. Este é um momento decisivo.

Siza gere a ansiedade, sem ter pressa; está no café da Rua da Alegria a desenhar. E como escreve George Steiner, "a Europa é feita de cafés, de cafetarias"⁸. Siza cruza linhas revolucionárias do moderno com estas hereditárias que Venturi e Rossi vão traçando, numa teia que se adensa e revivifica. Como diz ainda Steiner, "um europeu culto é apanhado na teia de um in memoriam simultaneamente luminoso e sufocante"⁹. É essa conflitualidade "luminosa e sufocante" que é afinal a matriz da arquitectura de Siza: um espaço europeu cheio de pregas e dobras, onde é tentador pensar a América como espaço distendido e plano. Em campos opostos, a arquitectura de Frank Gehry e de Paulo Mendes da Rocha, que Siza estima, resultam de um comportamento irreprimível, a expressão de uma ordem ou desordem soberana. Siza nunca pode ser tão decidido e vinculante e é por isso conservador, isto é, está também a conservar aquilo que Gehry e Mendes da Rocha fazem, in memoriam.

Como nos disse Mark Wigley, "qualquer retrato de Siza é a imagem de um filósofo. Pode-se, às vezes, ver na sua cara uma espécie de dor..."¹⁰ É essa postura de uma "vida reflectida" aquela que é "digna de ser vivida"¹¹ que o leva a integrar os descruzamentos com o movimento moderno que Venturi e Rossi fazem emergir.

Em Venturi, interessa-lhe a releitura da história pelo lado dos exemplos maneiristas em nome de uma arquitectura "complexa e contraditória" e a postura anti-heróica – *main street is almost all right* –, aquela que admite que às vezes são necessários apenas ajustes. Venturi cita Aalto, e da "organicidade" à "ambiguidade" vai um pequeno salto que Siza se dispõe a dar. Interessa-lhe também aquilo que em Venturi é europeu, aprendido em Roma e Veneza: a contingência transformada em beleza; o "moderno" impregnado de tempo ao longo da história. Mas também, americanamente, Siza é sensível à maior amabilidade face à realidade urbana que Venturi introduz com uma sensibilidade Pop, permitindo-lhe ampliar e texturar a sua relação com o real.

Em Rossi, Siza não está interessado no valor normativo da "tipologia", nem nessa espécie de absoluto a que o arquitecto milanês aspira por nomeação da arquitectura Iluminista e de Boullée em particular. Está interessado na consideração da cidade como obra de arte, expressão da vida social, multiplicadora de "factos urbanos" e resultado de complexos processos de sedimentação histórica. Interessa-lhe a recuperação melancólica de elementos convencionais, como a janela repetidamente solitária que emergirá no "Bonjour Tristesse" (Berlim, 1980-84) e no projecto para a Guidecca (Veneza, 1985).

Como diz Moneo, “em Rossi o tempo parou num determinado ponto do relógio. Em Siza, o tempo foi apanhado por uma arquitectura que se faz sentir sensorialmente”¹². A história interessa, é claro, mas Siza não quer decretar-lhe o fim e fazer-lhe o seu Cemitério de Modena; quer continuar ou até reencontrar, modernamente, a cidade existente. Se Rossi integra conscientemente nos seus projectos a coluna de Filarete, apontada numa casual viagem de vaporetto em Veneza, Siza prefere que o seu instinto seja recompensado, como aconteceu no projecto de recuperação do Chiado (Lisboa, 1988): “recordo que me parecera necessário um percurso que ligasse a plataforma do Chiado à Igreja do Carmo (...). Só mais tarde encontrei documentos que demonstravam a existência desse percurso, que desapareceu com o terramoto”¹³. “Imaginar a evidência”¹⁴, de facto, como Guido Giangregorio oportunamente sintetizou.

Mas há muito trabalho intelectual impregnando a intuição de Siza. A inclusão dos olhares de Venturi e Rossi, em particular, adensaram a “teia” e complexificaram a gestão do projecto. E, mais verdadeiro é mais poético. Adolf Loos surge nos anos oitenta – depois de algumas referências explícitas no projecto para Caxinas, já em 1970 – como uma das afinidades centrais de Siza, num plano que não é meramente formal. A implacável crítica de Loos às veleidades da Secessão Vienense, no início do século xx, lendariamente expressas na ideia de “ornamento” como “crime” tem eco no distanciamento de Siza face à polémica do “pós-modernismo”. Numa época de deslizamento moral, o moralismo de Loos garante uma salvaguarda. Citando Loos, deslocando-o livremente do seu contexto, Siza não se salva de uma condição de “pós-modernidade”, mas ao fazê-lo deixa claro não querer ceder ao historicismo *free-style* em voga. Afinal, Loos representa um paradigma de modernidade sem a ânsia do “novo”, contra uma emanção puramente artística da arquitectura. Como diz Rossi, a quem pertence uma pioneira redescoberta de Loos já em 1959¹⁵, “a ruptura entre hereditariedade e revolução, nunca resolvida no Movimento Moderno, não se produz na obra do mestre vienense”¹⁶, e é nesse campo que Siza se quer situar.

De facto, o enigma Loos – um recuo que é futurante – adequa-se melhor ao tempo presente do que a candura hipnótica dos mestres do movimento moderno. Em particular, a Casa de Ovar na sua explícita referencialidade *loosiana*, parece significar a procura de uma estabilidade, uma espécie de *rappel à l'ordre* que servirá como futura matriz. O edifício da Faculdade de Arquitectura (Porto, 1986-1999) é a celebração dessa nova ordem encontrada, já com uma inclinação lúdica, convocação de “personagens”, referências antropomórficas, deslizamentos e ironias. Um teatro da cultura arquitectónica de Siza. Mesmo se permanece irreduzível a tensão moral de não deixar o artista livre perante a responsabilidade do arquitecto.

Sendo mais lúdica de ora em diante – assumindo por vezes quase o carácter de um “jogo” –, a obra de Siza é paradoxalmente também mais unitária, diria até “ideal”, porque é uma reiteração permanente do seu universo. É talvez isso que Moneo lamenta quando escreve que “a invenção



a partir daqui decorre desse diálogo inventado e não da exploração do acidente: o trabalho de arquitectura como um colóquio de diferentes personagens, cada um com a sua voz”¹⁷. Mas, de facto, esse diálogo foi sempre necessário para Siza encontrar a sua voz. Com o tempo, os anteriores monólogos ganharam uma qualidade coral; as “ressonâncias” chegam agora também da sua própria obra.

A diferença fundamental está hoje talvez na passagem de uma lógica de continuidade, que pressupunha prolongar experiências “modernas”, para uma lógica de religação, que pressupõe aproximar coisas já distantes, algures perdidas no tempo. É essa a necessária pós-modernidade a que a arquitectura de Siza não se furta. Daí “a arquitectura sobre arquitecturas”, e o necessário “play-time”¹⁸ que Moneo subvaloriza. Este projecto de religação – expressão na origem da palavra “religião” – tem o seu momento crucial quando Siza em 1989 retoma os traçados pombalinos do século XVIII para a recuperação do Chiado e o seu acto simbólico na monumentalidade moderna da Igreja do Marco de Canavezes (1990-1996). Religar mundos desavindos, apartados pelo tempo e pela cultura contemporânea, é hoje o centro da arquitectura das arquitecturas de Siza. É também de religação que se trata na famosa “pala” do Pavilhão de Portugal da Expo’98 (Lisboa, 1998), por retomar da relação com a gestualidade da arquitectura moderna brasileira.

É também por isso que, para regressar ao início do texto, Siza chega a Porto Alegre como quem chega a casa. Na Fundação Iberê Camargo (1998-2008) retoma uma conversa inacabada, recria uma genealogia que nunca abandonou. Mais uma vez se prende ao sítio concreto para poder desamarar outros sítios concretos. A arquitectura moderna na casa brasileira é também o sítio da Fundação Iberê Camargo. Como escreve Ana Vaz Milheiro: “Ora o lugar não seria apenas a parte física da coisa: a pedra, o lote estreito, a via marginal ao rio Guaíba – “ex-libris” paisagístico de uma cidade interior –; antes a particularidade da arquitectura brasileira e uma espécie de informalidade que o projecto ostenta como um facto novo na sua arquitectura”¹⁹. A “despersonalização” pessoana de Siza abraçando a arquitectura moderna brasileira é afinal a “despersonalização” de todos nós portugueses. Mesmo se o edifício não se “levanta” do chão, nem se “abre” para a paisagem. De facto, a arquitectura portuguesa, mesmo quando é expansiva e moderna, tem sempre uma inércia telúrica, gosta da terra e não cede facilmente ao apelo da “transparência”. É essa a diferença que Siza imprime na vénia que faz à arquitectura moderna brasileira.

“Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo existirem enigmas, que é o que não pode ter solução”²⁰. Bernardo Soares, “semi-heterónimo” de Pessoa que escreveu o Livro do Desassossego, vivia na Rua dos Douradores, onde “a Arte mora na mesma rua que a Vida”²¹.

Também para Siza, a “Arte mora na mesma rua que a Vida”, mas, no seu caso, os enigmas, embora se possam desenhar, não têm solução.

¹⁷ Rafael Moneo, *Op. Cit.*, p.242

¹⁸ Rafael Moneo, *Idem*, p.251

¹⁹ Ana Vaz Milheiro, “Porto Alegre”, *A Minha Casa é um Avião*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, pp.100-101

²⁰ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Lisboa: Assírio & Alvim, Edição Richard Zenith, 5ª edição 2005 [1998], p.53

²¹ Bernardo Soares, *Ibidem*



ÁLVARO SIZA. MODERN REDUX SER EXACTO, SER FELIZ¹

¹ Este texto é o ensaio introdutório do livro que editamos para a Hatje Cantz por ocasião da exposição "Álvaro Siza. Modern Redux", que comissariei no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (17/10-16/11, 2008). As referências àquilo que "aqui se apresenta" devem ser lidas no contexto do livro e da exposição.

² Catarina Alves Costa, *O Arquitecto e a Cidade Velha* – documentário, Laranja Azul, 2004

³ Vittorio Gregotti, "Architecture recenti di Álvaro Siza" [*Controspazio*, 9 Setembro, 1972] in Álvaro Siza, *Profesión Poética*, Barcelona: GG, 1988 [1986], p. 187-188

⁴ Segundo Roland Barthes, a expressão "ideologia dominante" é "incongruente": "a ideologia só pode ser dominante", in *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1983 [1973], p. 73

⁵ Álvaro Siza, "Oito Pontos" [1983] in *Álvaro Siza Obras e Projectos*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea/ Electa, 1995, p. 65

Podemos ouvir Álvaro Siza cantar no documentário *O Arquitecto e a Cidade Velha*², filmado em Cabo Verde, onde está a realizar um projecto. Siza pertence à família dos anti-heróis: emerge depois dos mestres, depois das certezas. Como Woody Allen, sem Manhattan ou o jeito neurótico. Ou como Nanni Moretti levando o comunismo de vespa para um passeio catártico nos arredores de Roma. Há em Siza o desprendimento de quem chega depois das grandes certezas, dos grandes traumas. Mas também a inquietude que obriga à atenção ao que existe, de onde surge a invenção. É com este legado que Siza chega ao século XXI. Transportando a arquitectura moderna e as suas antíteses. Tendo experimentado um caminho feito de caminhar. A sua obra dos dez últimos anos que aqui se apresenta reflecte também o tempo que corre. Como veremos, é menos motivada por referências pré-modernas, pela reelaboração de "tipos" clássicos. É talvez novamente mais abstracta e experimental.

De facto, num longo percurso que remonta aos anos cinquenta do século XX, Siza nunca é imune "ao que se passa" na cultura arquitectónica, mesmo se precisa de ser convencido. Mas quando o desenho o convence, Siza pode seguir o "que está a dar". O discurso será distanciado, relutante, até irónico. Mas no projecto, Siza integra elementos alheios às vezes até de forma descarada, como se ninguém estivesse a olhar.

Em 1972, Vittorio Gregotti, um dos primeiros divulgadores internacionais da sua obra, escreve que a sua arquitectura está "fora de moda"³. Dir-se-ia que está "fora de moda" há demasiado tempo... Siza foi acrescentando à matriz da arquitectura moderna, as *modificações* que ocorreram na cultura arquitectónica, por vezes fortemente críticas desse legado. As aspirações e conquistas do "período heróico" dos anos vinte/trinta são sucessivamente reinventadas com elementos "locais", pré-modernos, desvios clássicos, criando a impossibilidade de uma categorização clara, e portanto a sensação de permanentemente estar "fora de moda".

A arquitectura de Siza ocupa o lugar da "crise". Não havendo uma "ideologia" – isto é, algo dominante, como dizia Roland Barthes⁴ –, o nosso espaço habitual é o da "crise". Quando Siza escreve "não aponto um caminho claro; os caminhos não são claros"⁵, inscreve a "crise" como um estado natural, aceita caminhar dentro desse paradoxo. Ao ser permanente e intransponível, a "crise" é uma "segunda pele" com que projecta. O que lhe permite continuar a fazer perguntas, tentando evitar a fixação de respostas, que é o mecanismo das modas. É essa a chave que explica a longevidade da sua arquitectura.

Neste sentido, Siza insere-se no contexto de nomes maiores da cultura portuguesa: no processo de "heteronímia" com que Fernando Pessoa desdobra a sua voz; ou no conceito de "heterodoxia" do ensaísta Eduardo Lourenço: "o homem é uma realidade dividida. O respeito pela sua divisão é a *Heterodoxia*"⁶. A arquitectura de Siza deixa-se tomar pelo espaço do "outro"; permite o diálogo entre forças antagónicas; divide-se; regressa; recupera a sua própria história para depois derivar. Para compreender a sua obra é por isso importante seguir o número de vozes que vai convocando, os ramos genealógicos que abre ou retoma.

Dir-se-ia que esta inscrição de tentativas, espaço dividido, heterodoxia de testemunhos, tem algo de profundamente europeu. A arquitectura de Siza nunca é tão leve, ou feliz, ou esperançosa, como no Novo Mundo. Porque é um processo de dúvidas expostas; transporta uma consciência de falibilidade; decorre de um mundo já experimentado.

Por isso, para falar de opostos que o atraem, a arquitectura de Siza nunca será celebratória como a de Frank Gehry, ou absoluta como a arquitectura moderna brasileira. Daí a sua melancolia: sabe de onde parte – “o arquitecto nada inventa” – mas não sabe como se chega – “os caminhos não são claros”.

É a uma Europa anterior ao domínio do inglês como língua franca que Siza se refere sempre: Alvar Aalto, Adolf Loos, Le Corbusier, J.P. Oud, Bruno Taut. Ou, no início, por conselho já longínquo de Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright. Enquanto é dominada por uma pulsão “moderna”, a obra de James Stirling é também uma referência para Siza. Ainda nos anos setenta, experimenta a América pela mão de Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture* permite olhar para a realidade sem a activação de uma censura imediata. Siza usa essa abertura para incluir mais elementos, para se aproximar, para se redefinir.

Num processo comparável ao do realizador português Manoel de Oliveira, cujo primeiro trabalho surge em 1931 (o documentário *Douro, Faina Fluvial*), Siza traz consigo a memória da arquitectura moderna como Oliveira a memória do cinema. E aos planos fixos e longos que caracterizam o cinema de Oliveira, podemos fazer equivaler o tempo mágico e antigo dos desenhos de Siza.

Recentemente, o filósofo português José Gil escreveu sobre o “desaparecimento do infinito”, descrito como o fim do poético, de um *além* transgressor: “Fernando Pessoa caracterizava a sensação poética por um *além* que a acompanha”, ora “as sensações do homem actual têm um *além* cada vez mais curto”. Hoje, “uma vida esgota-se num currículo”⁷. A propósito pode-se afirmar que Siza coloca-se ainda num plano do “infinito”, alargando o *além*, criando um corpo de ressonâncias, objectos que devolvem outros objectos, lugares que se cruzam.

Como se depreende, uma certa especificidade portuguesa permite analisar e enquadrar a obra de Álvaro Siza. Mas não se pense em nenhuma espécie de “nacionalismo”. A pintora portuguesa Paula Rego, radicada em Londres, fez o retrato oficial do ex-presidente da República Jorge Sampaio e, insatisfeita com o resultado, pediu à sua modelo habitual para posar com os trajes presidenciais. A ideia é que estas pinturas substituíssem o quadro oficial na galeria dos presidentes. Também Siza se relaciona com dificuldade com o conceito de “representação nacional”. No Pavilhão de Portugal para a Expo’98, em Lisboa, começa por deslocar o edifício do centro da composição para onde estava previsto. Como representar o “sucesso” de Portugal, sem fazer uma caricatura *high tech* ou recorrer a uma monumentalidade revivalista?

A obra apanha Siza a meio deste pensamento; a resposta é inconclusiva. A famosa “pala” do edifício, como uma “tenda” petrificada, consegue adiar o problema.



⁶ Eduardo Lourenço, “Prólogo sobre o Espírito da Heterodoxia” [1949], in *Heterodoxia*, Lisboa: Assírio Alvim, 1987, p. 6

⁷ José Gil, “O fim do Infinito”, *Visão*, 10 Abril 2008, p. 36

⁸ Cf. Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" in Hal Foster (Ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1983, p. 16-30

⁹ Cf. Peter Testa, "Tradition and Actuality in the Antonio Carlos Siza House", *Journal of Architectural Education*, Vol. 40, nº 4, Summer 1987, pp. 24-30.

¹⁰ William J.R. Curtis, "Notas sobre la Invención", in Alvaro Siza 1995-1999, *El Croquis*, 95, 1999, p. 25

¹¹ Freud citado por William J.R. Curtis, *idem*

¹² William J.R. Curtis, "Una Conversación [con Álvaro Siza]", in Alvaro Siza 1995-1999, *El Croquis*, 95, 1999, p. 8

¹³ Cf. Kenneth Frampton, "In Praise of Siza" in *Alvaro Siza Works & Projects*, Barcelona: GG, 1993, p. 16-19

¹⁴ Álvaro Siza, in Kenneth Frampton, *idem*

Mas, como dizia, a arquitectura de Siza escapa às categorias fixadas pela crítica nas últimas décadas. O conceito de "Regionalismo Crítico", que Kenneth Frampton desenvolveu em 1983, define talvez o momento em que a crítica esteve mais próxima de "capturar" Siza. Em resposta à ofensiva do pós-modernismo, Frampton propõe uma arquitectura motivada por valores tácteis, topográficos e regionais⁸. Mas, já em 1987, Peter Testa contesta essa hipótese, defendendo a ideia que a arquitectura de Siza "deriva de fontes universais inflectidas por condições locais" e chamando a atenção para similitudes com mecanismos formais do barroco e afinidades com o cubismo⁹.

A dificuldade da categorização decorre também de Siza se manter próximo da arquitectura que se refundou como "moderna", a que acrescenta outras viabilidades, sem no entanto ceder à conceptualização filosófica ou artística que crescentemente toma a cultura arquitectónica. Siza não é um minimalista, obviamente. Um certo despojamento da sua arquitectura não pode ser entendido como minimalismo, ou como uma "estética da escassez". Pelo contrário, Siza gosta de potenciar a pequena circunstância, de transformar o muro perdido em ruína, em algo significativo. O "espaço" é ainda para Siza o "protagonista" da arquitectura, por referência à ideia de *promenade architecturale*, embora sem as veleidades clínicas ou higiénicas do projecto moderno. O "espaço" na sua obra é um campo de forças ordenador por integração de elementos díspares, eruditos ou contextuais, funcionais ou ficcionais. O chão pode não "dizer" a mesma coisa que o tecto; o tecto "abre-se" das paredes; o espaço resultante é assimétrico, cubista, segue modelos de expansão, contracção, simultaneidade. Mas a modernidade de Siza funciona também noutros planos: o processo de "associação livre" de ideias que se estabelece nos seus projectos permite recordar, como escreve William J. R. Curtis, a "análise de sonhos de Freud"¹⁰: "pontos em contacto que se condensam em novas unidades"¹¹.

A "viagem" é também um recurso que foi ganhando importância como o tempo, repercutindo a diáspora portuguesa: os Descobrimentos de quinhentos, a colonização africana, a emigração no século XX. Siza é um viajante que regista e um observador que deseja, do sítio onde está: "face ao Atlântico, como em minha casa em Matosinhos. Olhas e pensas na América. Não é só a vista do mar, mas a percepção do mundo inteiro"¹².

Na verdade, apesar da intuição aguçada e do tom poético, Siza não é estranho à expressão teórica. A relação entre o seu discurso escrito e a sua arquitectura demonstra uma grande precisão. Os aforismos, observações, descrições apologéticas dos sítios ou obras que visita são muito afinados com a obra que projecta. "Os caminhos não são claros" significa a nostalgia por "caminhos claros" onde se levanta a sua arquitectura. A impossibilidade prática do registo "heróico" alimenta a sua "pesquisa paciente". Quanto muito, a inexistência de "caminhos claros" parece levar a um exercício por vezes quase lúdico de "colisão" de modelos opostos, já anotado por Frampton¹³. O Banco de Oliveira de Azeméis (1971-74) resulta do encontro improvável entre uma linguagem abstracta e a procura de um meticuloso acerto contextual; a Casa Beires (Póvoa de Varzim, 1973-76) sujeita um programa doméstico à evocação de uma explosão; o "Bonjour



Tristesse" (Berlim, 1980-84) introduz uma liberdade formal de raiz moderna no seio de uma matriz urbana oitocentista; de modo quase perverso no plano teórico, as duas Casas em Van der Venne Park (Haia, 1984-88) promovem a coabitação harmoniosa da "escola de Amsterdão" e da arquitetura racionalista holandesa.

Estes são exemplos da confluência e intersecção de modelos sob os quais matura a experiência *siziana*. "A ordem é a aproximação de opostos"¹⁴, escreve Siza. Nestes casos, a melancolia deixa-se levar pelo "jogo"; a argúcia cresce dentro do arquitecto que "não inventa nada".

O confronto de elementos antagónicos mantém-se como método empírico na prática dos últimos dez anos de produção arquitectónica que aqui apresentamos. Mas há diferenças: a sua obra está mais livre no plano estrutural e, como causa ou consequência disso, há uma menor ênfase "clássica" nos projectos. O resultado é uma plasticidade que corre perto dos desenhos de figuras humanas que também aqui se expõem. Siza não abandona a "gramática" que criou, mas está disposto a soluções cada vez mais poéticas, isto é, libertas do constrangimento de um sentido único.

Correndo o risco da simplificação, dir-se-ia que, nos anos sessenta, Siza cruza abordagens "regionalistas" e elementos de expressão "brutalista"; nos anos setenta, reelabora sobre a tradição "racionalista"; nos anos oitenta, adota a obra de Adolf Loos como uma resposta praticável para



o historicismo em voga; até meados dos anos noventa, o recurso a tipologias clássicas define uma abordagem assumidamente conservadora, quando não abertamente historicista, como na intervenção do Chiado em Lisboa (1989).

Desde então – o arco temporal que aqui abordamos –, a obra de Siza tem ganho uma nova fluência compositiva e uma maior tensão experimental, que não são alheias à cultura arquitetónica que nos envolve. Embora não desistindo da mediação entre os elementos tradicionais da arquitectura (a natureza do programa, as qualidades do sítio), algumas obras aqui apresentadas são quase directamente decorrentes de um modelo experimental: pura fragmentação na Casa do Pego (Sintra, 2002-07); pura plasticidade no Pavilhão Anyang (Coreia do Sul, 2005-06). O aparente abandono das tipologias em pátio significa a adopção de modelos mais híbridos, mais polissémicos, menos defensivos. O Museu Mimesis (Coreia do Sul, 2006), ainda em construção, parece ser, aliás, uma espécie de exorcismo desse modelo, mais uma afirmação livremente orgânica do que a “amarração” do edifício ao terreno através de um pátio, como era recorrente em Siza.

A Casa van Midellen-Dupont (1995-2001) é, em contrapartida, uma afirmação tradicional, quase telúrica, que podemos entender como crítica à banalização da “casa de vidro” modernista que a partir dos anos noventa se transformou em objecto obrigatório para arquitectos e publicitários. A esta reafirmação veemente, quase panfletária, de uma imagem doméstica tradicional, Siza contrapõe no Pavilhão de Hannover (Alemanha, 1999-2000), depois implantado em Coimbra (Portugal, 2003), uma plasticidade contemporânea evidente na cobertura translúcida e ondulada. Embora mantendo uma expressão moderna em alguns elementos decorativos, e “clássica” no recorrente pátio que recebe os visitantes, a curvatura da cobertura que se reflecte nos alçados laterais remete para uma linguagem contemporânea. O Serpentine Gallery construído em Londres, em 2005, tal como o Pavilhão de Hannover resultado de uma colaboração com Eduardo Souto de Moura, permite a Siza aprofundar esta via. A noção de movimento que normalmente incute pela vibração entre as partes (paredes, chão, tecto) é aqui tentada como resultado de uma única forma: uma estrutura de madeira tensionada e distorcida à imagem de uma figura animal. O Pavilhão Anyang é uma obra surpreendente porque corresponde ao encontro da linguagem mais tipicamente *siziana* com este tipo de explorações zoomórficas, resultado de um jogo muito refinado de curvas que constroem uma espécie de movimento contínuo, onde o próprio tempo a que a obra pertence é suspenso. A Adega Maior (Campo Maior, 2003-06) tem em contrapartida uma ressonância racionalista que Siza nunca abandona, e é uma espécie de poema à planície do Alentejo. Demonstra algo que é estrutural na história da arquitectura moderna portuguesa: a procura de compatibilidade entre a linguagem racionalista e a paisagem natural. O Equipamento Desportivo Ribera-Serrallo (Cornellà de Llobregat, 2003-06) parece ser no contexto da sua obra actual um momento de aceleração ou catarse. Vários fantasmas aparecem numa espécie de celebração da arquitectura: a largueza de gesto brasileira, referências explícitas a Le Corbusier, uma expressão encerrada, “mediterrânica”.



As últimas obras de Siza demonstram por vezes uma plasticidade que remete para a tradição heróica europeia devorada pela arquitectura moderna brasileira. Noutros casos, a fragmentação é um mecanismo compositivo recorrente. A Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998-2008) é uma obra extraordinária também porque demonstra a coexistência das duas genealogias: as passagens de betão apelam à memória do Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi (São Paulo, Brasil, 1977-86); mas o terreno estreito e longo dá lugar a um conjunto de pequenos volumes recortados e imprecisos.

A Casa de Maiorca (2002-07) é de facto a assunção do modelo fragmentário que a Casa do Pego extrema. Nos dois casos, trata-se de composições sem centro nem eixos, no sentido da obra de Frank Gehry: anti-clássica, aditiva, para lá da assimetria.

Mas, como dizia, Siza nunca é tão lúdico e artístico como Gehry, nem tão leve e formal como a escola brasileira. Não abrindo o edifício da Fundação Iberê Camargo ao rio Guaíba, Siza faz valer a tradição de um certo intimismo de onde parte, que valoriza o encerramento, a parede, a contenção.

De facto, a exibição estrutural funciona em elementos pontuais como na pala no Pavilhão de Portugal, ou agora na marcação da entrada no Pavilhão Multiusos de Gondomar (2000-07). Nesta obra estamos, mais uma vez, perante modelos em confluência: a sólida construção perimetral, telúrica, quase clássica, dá acesso a um espaço que evidencia as componentes técnicas e estruturais necessárias ao espectáculo desportivo.

Foi preciso esperar pela Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2001-07) para Siza elevar um edifício do solo. Tipicamente, trata-se de um edifício com um pátio central, como se uma estrutura conventual pudesse levantar. O Hotel dos Desportos (Panticosa, 2001), ainda em construção, é uma nova síntese dos temas perseguidos por Siza e será, provavelmente, um novo marco no seu percurso. Em particular, emociona a simultânea qualidade ordenadora e pictórica, a contenção e liberdade gráfica que o edifício deverá tomar.

A obra de Siza pode continuar a ser vista como uma arquitectura de mediação, de balanço, de relação com o contexto e com a história, mesmo se aqui explora alguns belos desequilíbrios. A mistura de relutância e paixão face às “fontes” impede que Siza seja epigonal; a sua experiência permite-lhe tocar no “sagrado” e permanecer vivo.

Uma certa pacificação da sua arquitectura corresponde também à pacificação da sociedade que se viveu entre a Queda do Muro, em 1989, e o 11 de Setembro, em 2001. Nos últimos anos, um certo desconhecido parece regressar também à arquitectura de Siza, e isso é visível no conjunto das obras que aqui se apresenta. Afinal, talvez não esteja já tudo inventado. Mas também por isso, pela sedutora volatilidade do que nos rodeia, a presença de Siza e os seus permanentes diálogos, este lugar de “crise” que soube transformar em beleza, remete para uma experiência viva e não meramente académica da arquitectura moderna, das contingências pós-modernas e da contemporaneidade.

Face àquilo que está a mudar – à juventude do que está a mudar – o tempo que Siza transporta ganha uma acrescida ressonância. O histórico e o evidente redesenhados por Siza como se fosse pela última vez têm uma gravidade essencial no nosso volátil tempo. Assim como os seus permanentes avanços e recuos, inflexões, conclusões sempre provisórias. Porque como canta o fadista Camané sobre um poema de Pessoa: “ninguém é exacto nem feliz”.

A MÃO QUE EMBALA O BERÇO: PANCHO GUEDES DENTRO E FORA DO TEAM 10



1

Escrever sobre alguém que usa vários nomes em estranhas grafias deve pôr-nos de sobreaviso. Pancho-Amâncio-Adam-d'Alpoim-Miranda-Guedes fazem o contorno desdobrado de uma figura que necessariamente escapa a um texto que se pretende linear e elucidativo. Mesmo se, como diz Pancho, “nada é mais parecido com um arquitecto do que outro arquitecto”¹, e nós, como somos arquitectos, temos pelo menos esse atalho para a sua obra.

Pancho pode então falar de si próprio na terceira pessoa, como fazem os jogadores de futebol, assumindo um desdobramento divinal: “É obsessivo e difícil. Por vezes trabalha até ao colapso. Acredita que é possível ser um homem da Renascença em toda esta decadência e tem pretensões literárias”².

A fala de Pancho está cheia de enigmas e subentendidos, como se houvesse uma qualquer evidência da qual ele apenas deixa transparecer pequenas pistas e atalhos. Como se fosse sua “a mão que embala o berço”. Da arquitectura moderna, talvez.

Fixemo-nos então em Pancho para falar desse Amâncio Guedes que participa em várias reuniões do Team 10, a partir de 1962 em Royaumont, apresentando o seu trabalho a abrir a sessão.

Pancho gravita à volta do “núcleo duro” do Team 10, declaradamente uma “família” algo possessiva e intimidadora. Aí pode respirar o “ar dos tempos” mesmo se as condições do seu trabalho diferem substancialmente das que são centrais no grupo, como veremos.

A obra de Pancho a que farei referência, realizada entre o início dos anos cinquenta e 1975, em Moçambique, repercute a condição de Portugal como potência colonial fulminada por uma grande voracidade artística. Este itinerário terminará com o processo de descolonização da “África portuguesa” que se segue à Revolução de 25 de Abril de 1974.

Quando Lourenço Marques passou a chamar-se Maputo, a obra de Pancho perdeu o seu “território”, permanecendo como algo fantasmática. O facto de ser uma “arquitectura colonial” e ter uma tal expressão de liberdade e de assimilação acrescenta-lhe romantismo. Estamos perante pequenos anti-monumentos cuja energia radiante parece cortada pelo tempo, algo que é simultaneamente inquietante e magnífico: “o que você vai ver em Maputo são as minhas ruínas, o que é muito melhor”³.

O Team 10 era um movimento sem “instituição” e sem *membership*; Maputo dava então por outro nome. Estamos num campo onde é necessário recuperar a memória, talvez até excedê-la um pouco.

Não se sabe se Pancho é assim (heterodoxo) por as coisas serem assim (heterodoxas), ou se já o era. O que é claro é que traz no bolso uma *charada*: a luz de África, as “luzes” da Europa. Pancho está num “limbo” geográfico – as várias Africas que cruza; Portugal colonial e depois pós-moderno; o Team 10. O fim do império português; o fim da arquitectura moderna.

Pancho está no fim de muitas coisas talvez mais do que no começo. Por isso, se é desconcertante a sua imensa vontade de construir, é compreensível o seu sentido de ironia: só invertendo as coisas se pode habitar um tempo tão complexo e uma geografia tão extenuante como é a sua.

¹ A. d'Alpoim Guedes, “The Practice of Architecture, Congress of the S.A. Institute of Architects, Cape Town, 1964”, p. 3, (policopiado)

² A. d'Alpoim Guedes, “Vitruvius Mozambicanus. As Vinte e Cinco arquitecturas do Excelente, Bizarro e Extraordinário, Amâncio Guedes”, in *Arquitectura Portuguesa* nº 2, Ano 1, 5ª série, Julho/Agosto 1985, p. 14

³ Jorge Figueira, “O leão ainda ri”, in *Público, Mil Folhas*, 1 Outubro 2005, p. 20

Sendo uma personagem evasiva, e o ambiente onírico, é talvez grande a tentação para um certo relaxamento na análise. Mas Pancho obriga ao uso da palavra exacta. Como dizia Giancarlo De Carlo, um dos mais significativos participantes do Team 10, “anarquia não é desordem”⁴. De facto, por mais enigmática que seja a personagem, e por mais que os nomes, os estilos, e os continentes se possam suceder, a arquitectura de Pancho está muito definida temporal e culturalmente. O seu eclectismo refere-se a um tempo de “regresso da história”, circa anos cinquenta/setenta; a sua iconoclastia desenvolve-se nas costas e à custa da arquitectura moderna. No meio daquilo que em Pancho é visceral e cronologicamente indefinível, a sua presença no movimento de cisão dos CIAM permite uma legibilidade histórica da sua arquitectura. É por isso que o diálogo de Pancho com o Team 10, embora não explicando tudo, é uma chave admissível de aproximação à sua obra.

2

O Team 10 é na prática um movimento de reparação da herança modernista como uma “espécie de perestroika”⁵ que leva na verdade o movimento moderno para o seu destino final, tal como esta precipitou o fim da União Soviética⁶.

Um grupo de jovens participantes do CIAM IX, realizado em Aix-en-Provence, em 1953, fica incumbido de organizar o décimo encontro, que se realizará em Dubrovnik, em 1956. No desenrolar da organização desse Congresso vai-se delineando um grupo que ficará conhecido como Team 10. O seu âmbito fica consolidado por ocasião do encontro de Otterlo, em 1959, último CIAM ou já o primeiro Team 10 (ou talvez os dois simultaneamente).

Os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna) são uma espécie de comité central do movimento moderno que vai alinhando a doutrina “oficial” e verificando a sua prossecução prática. Os jovens arquitectos que se perfilam como Team 10 criticam o esquematismo ideológico dos CIAM, a sua organização rígida e vocação burocrática⁷. Querem inscrever “informalidade” nos seus encontros e uma abertura que desburocratize a assunção da arquitectura moderna e a relance como novamente significativa. Esta agenda inclusiva explicará a presença relativamente assídua⁸ de Pancho, a partir do já mencionado encontro de Royaumont, em 1962.

O Team 10 revelar-se-á, no entanto, um clube restrito e até duramente exclusivo. A inexistência de uma organização formal gera regras não escritas, um controle apertado quanto às presenças nos encontros, e uma certa nebulosa sobre quem decide o quê. Como refere Giancarlo De Carlo, “não podíamos dizer com certeza se pertencíamos ou não ao Team 10”⁹.

Não fazendo parte do “núcleo fundador” – cuja composição, aliás, não é “oficial” – Pancho entra pela mão do casal Alison e Peter Smithson, figuras preponderantes do Team 10, passando a fazer parte daquilo a que podemos chamar uma segunda linha do grupo.

Quando Pancho entra, entram com ele os vários Guedes amotinados. Mas estes Guedes não são figuras desdobradas como os heterónimos de Fernando Pessoa. Têm mais a ver com uma espécie de vibração que se dá a ler em Mário de Sá-Carneiro: “É só de mim que ando delirante”¹⁰.

⁴ Giovanni Damiani, “Anarchy is not disorder. Reflections on participation and education”, in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.) *TEAM 10 1953-81 In Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam: NAI Publishers 2005, p. 288

⁵ Giancarlo De Carlo (entrevistado por Clelia Tuscano), “How can you do without history?”, in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 343

⁶ Cf. Herman Hertzberger (entrevistado por Clelia Tuscano), “I Am a product of Team 10”, in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 333

⁷ Cf. Giancarlo de Carlo, *Op. Cit.* p. 340

⁸ A sua presença está assinalada nos encontros de Royaumont (1962); Toulouse-Le-Mirail (1971); Berlim (1973); Spoleto (1976); Bonnieux (1977). Cf. Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.*

⁹ *Idem*, p. 343

¹⁰ Mário de Sá-Carneiro, “Álcool”, in *Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 61

¹¹ A. d'Alpoim Guedes, "The Practice of Architecture...", *Op. Cit.* p. 1, (policopiado)

¹² Aldo van Eyck (entrevistado por Clelia Tuscano),

"Everybody has his own history", in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 329

¹³ A. d'Alpoim Guedes, *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 14

¹⁴ Cf. Jorge Figueira, "Uma arquitectura que negocia continentes", in *Público, Mil Folhas*, 1 Outubro 2005, p. 21

¹⁵ Amâncio Guedes, "Primeiro Livro, Stiloguedes", in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 24

¹⁶ Pancho Guedes, "About the Smiling Lion", in *Architecture – Journal of the South African Institute of Architects*, March/April 2004, p. 36 (em minúsculas no original).

¹⁷ Alison Smithson, "Team 10 at Royaumont 1962", in *Architectural Design*, Volume XLV, November 1975, p. 665

¹⁸ Aldo van Eyck, *Op. Cit.* p. 329

¹⁹ *Idem*, p. 328

²⁰ Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine and Aldo van Eyck (entrevistados por Clelia Tuscano), "The underlying reasons", in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 316

²¹ Cf. Jean-Louis Cohen, "Il Gruppo Marocchino e il tema dell'habitat", "Gli Ultimi CIAM", in *Rassegna*, Anno XIV, 52/4 Dicembre 1992, p. 58-67

Pancho diz-se "um explorador arquitectural, um contrabandista, um doido, um exagerado, um traficante de armas de arquitectura"¹¹. Segundo Aldo van Eyck, Pancho é um "artista nos seus próprios termos, embora se possa discordar do que ele faz (...). Os seus edifícios são os edifícios de um artista. Todo o comportamento do homem é o de um artista: o que pinta, o que desenha, tudo; faz tudo ao mesmo tempo"¹². É, de facto, no seio de uma condição visceralmente artística que devemos situar o seu trabalho. "Ele não consegue distinguir entre pintura, escultura e arquitectura"¹³, diz ainda Pancho de si próprio enquanto A. d'Alpoim Guedes.

Pancho transporta a síntese que a arquitectura moderna fez das expressões artísticas da vanguarda do princípio do século xx e "desdobra-as" como se as enviasse para o seu endereço original. Como já tive oportunidade de sugerir¹⁴, Pancho "desmancha" essa síntese, e faz a operação inversa expondo a "artisticidade" que envolve os enunciados da arquitectura moderna. Daquilo que era suposto estar amarrado e delimitado pela "ética funcionalista" surgem acidentes improváveis: das empenas nascem "dentes"; das vigas em curva nascem "vértebras"; de dentro dos edifícios nascem outros edifícios. A *machine à habiter* é trocada pela *machine à émouvoir*. Não se abandona a "máquina", domestica-se a "máquina", transforma-se o edifício em "máquina supersticiosa". Pancho devolve o "primitivismo" que a vanguarda moderna devorou e expôs como expressão sua. Do seio de edifícios modernos nascem figurações africanas como raízes que ganharam espaço. Não há síntese: há uma apoteose, e os necessários escombros.

Percorrendo actualmente a obra de Pancho em Maputo vemos, de facto, ruínas, que eram pessoas, habitadas por outras pessoas, por outras ruínas. Pancho refere-se ao Leão que Ri (1956-58) – um edifício de apartamentos que fez para si próprio – como sendo "a minha casa, o meu túmulo, como sendo eu mesmo"¹⁵; "e o leão sobrevive, gasto e sujo – refúgio de indigentes, marginais e crianças. o leão que ri é agora horrível e maravilhoso ao mesmo tempo"[sic]¹⁶.

Podemos ver hoje a obra de Pancho como o cruzamento do *modernismo* – que é a expressão da arquitectura colonial portuguesa do século xx, em Moçambique e em Angola –, com uma heterodoxia que lhe dá uma verosimilhança Team 10. No limite, estará para lá deste, numa direcção desconhecida.

É isso mesmo que os arquitectos reunidos em Royaumont – os Smithsons, Bakema, Candilis, De Carlo, Coderch, Kurokawa, Stirling, Alexander, Erskine, Távora, entre outros – poderão constatar. Diz Alison Smithson: "Guedes, recém-chegado ao Team 10, começou corajosamente a tarde com um *slide show* do trabalho realizado em Lourenço Marques"¹⁷.

3

O efeito da participação de Pancho no Team 10 pode ser testemunhado nas palavras de Aldo van Eyck: "Guedes tem uma personalidade extraordinária, e eu gosto dele porque no momento em que chegou, o Team 10 acordou. O estranho era que todos nós gostávamos dele: ele era, de certa forma, o lado exótico e extravagante dos Smithsons"¹⁸.

Pancho apela ao lado mais controverso e “brutal” do Team 10 – talvez aquele representado pelas “roupas provocantes” dos Smithsons¹⁹ – mas o novo grupo mantém uma ligação dir-se-ia umbilical com os temas e preocupações dos CIAM. Ainda segundo Van Eyck, uma certa negação da arquitectura e a discussão à volta do “urbanismo” ter-se-á prolongado “muito mais do que era necessário”²⁰. Os temas da “grande escala” – a “infra-estrutura urbana”, a “mobilidade”, o “grande número” – permanecem centrais.

Naturalmente, a circunstância geo-cultural de Pancho é muito diversa do clima desolador e traumático que motiva centralmente o Team 10. Os conceitos de “comunidade”, “associações humanas” e “vizinhança” são usados insistentemente pelos vários arquitectos na órbita do Team 10 que os consideram instrumentais para lidar com uma Europa extenuada pela guerra. Ora, a carta da arquitectura moderna é curta – para não dizer contrária – face a este projecto de “re-identificação urbana” que se quer pôr em prática. O que o Team 10 pretende é então uma espécie de refundação da arquitectura moderna envolvendo o “regresso da história”, noções de “participação”, e uma poesia do “quotidiano”, por oposição às generalizações “racionalistas”.

As “meta-narrativas” urbanas com que o Team 10 tenta adaptar a arquitectura moderna às condições do pós-guerra são, no entanto, necessariamente estranhas ao universo de Pancho em Moçambique. As obras de Pancho em Lourenço Marques – em grande número, mas não sobre “o grande número” – são essencialmente um vasto conjunto de edifícios singulares de habitação colectiva, moradias e equipamentos que se erguem numa cidade de malha rectilínea traçada no final do século XIX, ou nos seus arredores.

As preocupações comuns do Team 10 incidem sobre a “humanização do território construído”, arrasado ou sacrificado pela guerra, tentando reconverter o legado da arquitectura moderna para esse efeito. O trabalho de Pancho está num contra-ciclo já que as suas obras estão a levantar uma cidade e a sua expressão plenamente moderna faz, ou faria, todo o sentido. Na verdade, dir-se-ia que a expressão dilacerada que exibem decorre já de uma consciência da relatividade e



²² Zeynep Çelik, “The ordinary and the third world at CIAM IX”, in Max Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 278

²³ Refira-se no entanto algumas experiências de inclinação “étnica” naquilo a que Pancho Guedes chama o seu “Terceiro Livro, Palhotas e Palácios de Capim”, nomeadamente a Catedral de Palhotas para Maciene ou a Escola Infantil Clandestina. Cf. Amâncio Guedes, *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 29

precariedade do modelo “funcionalista” centro-europeu. Nesse sentido, a expressão subjectiva e torrencial da obra modernista de Pancho não decorre somente da sua “volúpia artística”, mas também já da constatação do seu falhanço enquanto linguagem única e redentora.

Mas poderia ser ainda outra a filiação de Pancho no Team 10. Poderia estar no seguimento das experiências que alargaram a geografia dos CIAM para o Norte de África, em Aix-en-Provence (CIAM IX, 1953), com a exposição e debate de trabalhos do GAMMA (Groupe d’Architectes Modernes Marocains) e do CIAM - Alger²¹. Ou seguir na linha da sensibilidade de Van Eyck que “desde as suas viagens ao sul da Algéria e à Tunísia no início dos anos 50, até outras mais tardias no Sudão e no Mali, procurou formas intemporais que só podiam ser criadas por culturas primitivas”²².

No entanto, não só o essencial do trabalho de Pancho não revela preocupações “étnicas”²³, como Pancho não parece interessado em fixar uma cura para o mal-estar do Ocidente. Na sua obra tudo aquilo que é “primitivo” ou “vernacular” está aculturado, modificado e remetido para uso corrente; seja europeu ou africano, erudito ou popular, a arquitectura de Pancho transforma tudo em possibilidade onírica. A sua é uma arquitectura de “substituição”: não é suficientemente erudita na perspectiva ocidental, nem é suficientemente arcaica para os que anseiam pelo exótico. Não se dobra à estética das *bidonvilles*, nem aspira pela forma pura que remanesce das *medinas* marroquinas. Está para lá disso; movimentar-se livremente. Pancho não demonstra má consciência enquanto colonizador, nem o espanto do estudioso em viagem de descoberta. Não lhe interessa a metafísica mas a superstição; não a forma pura mas o edifício figurado. E devora tudo; e remete para um mundo devorado. “Zungu é canhoto e só trabalha nos tempos livres”²⁴.

4

Pancho é Team 10, essencialmente, no modo como expande a arquitectura moderna para fora de qualquer academismo ou delimitação institucional. Constrói avidamente, tem desprezo pela doutrina, zomba da utopia modernista, denota um certo horror trocista quando fala do “Dr. Gropius”.

Os muitos estilos de Pancho – de que se destaca o Stiloguedes, um dos seus primeiros e mais “idiossincráticos” – cortam o cordão umbilical que liga o Team 10 aos CIAM. São uma irrisão face à natureza normativa do moderno. Fazendo a sua arquitectura reproduzir vários estilos, em deliberada amálgama, Pancho não só quebra o compromisso anti-história do período heróico, como deliberadamente cruza a linha separadora da ética Team 10 face ao então emergente pós-modernismo. Pancho não só convoca o “regresso à história” – que é polemicamente um dos temas centrais do Team 10²⁵ – como caminha dentro de um notório eclectismo, sem olhar para trás. Passa da evocação da história da arquitectura moderna para um historicismo dir-se-ia *apoplético*: frontões (Casa do Frontão Quebrado, 1971); ordens clássicas (Casa Redonda, 1980); evocações livres da Arte Nova, de Antoni Gaudí, de Frank Lloyd Wright.

²⁴ Amâncio Guedes, “Mr. Tito. Zungu. Master of the Decorated envelope”, in Jennifer Sorrell (Publisher, Editor, Design & Production), ADA 2, 1986

²⁵ Cf. Reyner Banham, “Neoliberty. The Italian retreat from Modern Architecture”, in *The Architectural Review*, nº 747, Vol. CSSV, April 1959, p. 231-235

De certa forma, a obra de Pancho Guedes descreve o arco que na história da arquitectura faz a passagem de Louis Kahn para Robert Venturi; da Casa SIM (YesHouse, 1962) – “os edifícios seriam daí por diante o que (...) quisessem ser”²⁶ –, para a Casa Vermelha (1969), venturiana até nos termos em que é descrita: “demasiado grande e demasiado pequena”²⁷.

O percurso de Pancho nos anos de Moçambique – que são também, grosso modo, os anos do Team 10 – pode ser descrito como a passagem de uma efabulação à volta da arquitectura moderna para um eclectismo que aproveita livremente as ramificações da história e entra dentro daquilo a que se chamou pós-modernismo, se se quiser, no sentido “anárquico”²⁸, (face a um outro que De Carlo declara “fascista”²⁹).

Ainda no perímetro mais estrito do Team 10, talvez seja possível imaginar que o sentido de “comunidade” e de “associação” que se tenta plasmar para a arquitectura, esteja presente no carácter de “família” da obra de Pancho: “o Prometeu [1953] foi o primeiro dos dentados”³⁰; “para ficar ao lado do Prometeu, inventei-lhe uma esposa”³¹; “será que as almas dos prédios passam de um edifício para outro?”³²

A arquitectura de Pancho é labiríntica no modo como os edifícios se repercutem entre si, mas estranhamente unitária como um “corpo” que reaparece na cidade com a indumentária necessária para o evento. Esta familiaridade não é só interna mas também se expressa face ao “contexto”. Só que, não sendo *tabula rasa*, também não é de “contextualismo” que se trata, mas de uma espécie de diálogo em *cadavre exquis* com a localidade, em associação livre, algo delirante.

Paradoxalmente, apesar da autoria manifesta da sua obra, Pancho aproxima-se de um certo desígnio do Team 10 na naturalidade com que encara possíveis alterações funcionais ou novas associações para os seus edifícios. O pressuposto de Pancho é diferente do conceito de “mat-building”³³ – “colectivo anónimo” proposto por Alison Smithson – embora, em ambos os casos, os edifícios sejam entendidos como estruturas vivas e receptivas, para lá da marca fúnebre com o que “funcionalismo” fazia o edifício vergar à sua função. Pancho confia que a matriz escultórica dos seus edifícios, aquilo que permanece mesmo em ruína – a sua ossatura ou a sua “artisticidade” – os permita atravessar a função e resistir ao tempo: “A parte que me fascinou foi o modo como os edifícios são desenhados para uma coisa e depois transformam-se noutra coisa qualquer”³⁴.

Não se trata de superar o “funcionalismo” pelo recurso a um “tipo” que suporte a passagem do tempo e as suas oscilações – como era então emergente em Itália, com os “neo-racionalistas” – mas de garantir que o próprio excesso do edifício o impeça de vergar e cair.

Daí decorre que o Saipal (1954), inicialmente uma padaria – “com a forma de um enorme pão português”³⁵ – seja agora uma loja de materiais de construção e possa vir a ser, quem sabe, o futuro Museu de Arte Moçambicana. E que o “Leão que Ri”, inicialmente casa e atelier do próprio Pancho, esteja agora habitado por populares e futuramente, quem sabe, possa tornar-se uma casa da cultura portuguesa.

²⁶ Amâncio Guedes, “Oitavo Livro. O estilo Américo-Egípcio”, in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 36

²⁷ Amâncio Guedes, “Décimo Nono Livro. A Minha maneira arqueada e um pedaço à romana”, in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 53

²⁸ Giancarlo De Carlo, *Op. Cit.* p. 343

²⁹ *Ibidem*

³⁰ A. d’Alpoim Guedes, “Things are not What They Seem to Be – The Auto-Bio-Farcical Hour”, in *Proceedings of the First International congress of African Culture*. National Gallery, Salisbury, Rhodesia, 1-11 Agosto 1962

³¹ Amâncio Guedes, “Primeiro Livro. Stiloguedes”, in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 17

³² A. d’Alpoim Guedes, “The Practice of Architecture...”, *Op. Cit.* p. 3 (policopiado)

³³ Cf. Tom Avermaete.

“Mat-Bulding. Team 10’s reinvention of the critical capacity of the urban tissue”, in Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 307-312

³⁴ Amâncio Guedes, “Team 10 at Royaumont 1962”, in *Architectural Design, Op. Cit.* p. 668

³⁵ Amâncio Guedes, “Primeiro Livro. Stiloguedes”, in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.* p. 19

Posso por fim dizer que Pancho “exagera” o balanço crítico com que o Team 10 lida com a herança moderna até um ponto de ruptura eminente. “Éramos arquitectos funcionalistas” diz Aldo van Eyck, “queríamos um funcionalismo mais rico (...), mais inclusivo”³⁶. O “inclusivismo” de Pancho leva o funcionalismo “às cordas”, já pouco restando da racionalidade serial do modelo centro-europeu. O fetiche mecanicista, que é central na experiência moderna, é aqui trocado por uma abordagem antropomórfica ou zoomórfica: “Os edifícios devem tornar-se presenças – ser como enormes monstros apocalípticos ou como albatrozes pairando pesadamente”³⁷; a Mulher Habitável (1963) é “uma casa de olhos redondos com passagens cavernosas (...), um edifício grávido”³⁸; na Casa Redonda (1981) “as chaminés são personagens – guardas chifrudos e violentos”³⁹.

Se o Team 10 persegue um “novo humanismo” que a arquitectura deve poder condensar, a obra de Pancho humaniza literalmente os edifícios. Se a imagem de “crianças a brincar” funciona como uma analogia que visa representar o *ethos* do grupo⁴⁰ – representando também a sociabilidade espontânea que a arquitectura deve instigar – Pancho vai mais longe e transforma a metáfora em algo literal: “foi por essa altura, numa manhã de domingo, que o meu pedro, com cerca de 6 anos, produziu a sua versão de como deveria ser aquele alçado, e me disse faz assim – é muito melhor. Não segui o seu conselho, mas ao longo dos anos aquele pequeno desenho infantil deu origem a muitas imagens, e sempre esperei poder fazer uma construção a partir dele” [sic]⁴¹. Talvez a obra que melhor sintetiza o encontro de Pancho com o Team 10 seja a Igreja da Sagrada Família (1964), em Machava, nos arredores de Maputo. Este edifício convoca elementos antropomórficos (“uma mãe rodeada por crianças com chapéus engraçados, uma sala de casamentos com um telhado com uma gôndola”⁴²) com a procura de uma *sociabilidade* que é eminentemente Team 10: “Os edifícios virão a ser totalmente habitáveis – POR FORA TAMBÉM” [sic]⁴³. E ainda, a humanização da máquina – os anos sessenta em estado puro –, numa linguagem Pop que antecipa os Beatles de *Yellow Submarine* (1968): A torre sineira é um “periscópio a olhar por entre um mar de árvores (...). Durante quinze dias a igreja esteve pintada num incrivelmente cor-de-rosa por fora e lilás por dentro. Era como se fosse uma gigantesca máquina nova ou um complicado casco de navio encalhado na esquina da aldeia (...). Parecia uma estranha e enorme Estação de Serviço BP sem bombas de gasolina”⁴⁴. Como disse Pancho: “não me percebam demasiado cedo”⁴⁵.

³⁶ Aldo van Eyck, *Op. Cit.* p. 331

³⁷ Amâncio Guedes, “Primeiro Livro. Stiloguedes”, in *Arquitectura Portuguesa*, *Op. Cit.* p. 16

³⁸ Amâncio d’Alpoim Guedes, “The Habitable Woman”, John Donat (ed.), in *World Architecture Two*, London: Studio Books, Mozambique contributing editor A.D.A Guedes, 1965, p. 176

³⁹ A. d’Alpoim Guedes, “The Practice of Architecture...”, *Op. Cit.* p. 12, (policopiado).

⁴⁰ Cf. Ben Highmore, “Rescuing optimism from oblivion”, in Risselada and Dirk van den Heuvel (ed.), *Op. Cit.* p. 271-275

⁴¹ Pancho Guedes, “About the Smiling Lion”, *Op. Cit.* p. 32 (em minúsculas no original).

⁴² Amâncio Guedes, “Décimo Sétimo Livro. A colecção das Igrejas Desiguais”, in *Arquitectura Portuguesa*, *Op. Cit.* p. 51

⁴³ Amâncio d’Alpoim Guedes, “Buildings Grow Out of Each Other or How my Sagrada Família Came to Be”, in John Donat (Ed.), *World Architecture Four*, London: Studio Books, Mozambique contributing editor A.D.A Guedes, 1967, p. 97

⁴⁴ *Idem*, p. 98

⁴⁵ A. d’Alpoim Guedes, “The Practice of Architecture...”, *Op. Cit.* P.15 (policopiado)



O PROJECTO SONÂMBULO

¹ Registo áudio em conversa com o autor, Lisboa, 28/02/2007

² Cf. Pancho Guedes, "About the Smiling Lion", in *Architecture – Journal of the South African Institute of Architects*, March/April 2004, p.32-36

³ Cf. Miguel Santiago, *Pancho Guedes - Metamorfoses Espaciais*, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p.55

⁴ Amâncio Guedes, *Catalogue of Exhibition at the Architectural Association*, London: [Author Ed.], 1980, p.30

⁵ A. d'Alpoim Guedes, "Primeiro Livro, Stilogueudes", "Vitruvius Mozambicanus. As Vinte e Cinco arquitecturas do Excelente, Bizarro e Extraordinário, Amâncio Guedes", in *Arquitectura Portuguesa* n.º 2, Ano 1, 5ª série, Julho/Agosto 1985, p.26

⁶ A. d'Alpoim Guedes, *Idem*, p.28

⁷ A. d'Alpoim Guedes, *Idem*, p.17

⁸ A. d'Alpoim Guedes, *Idem*, p.14

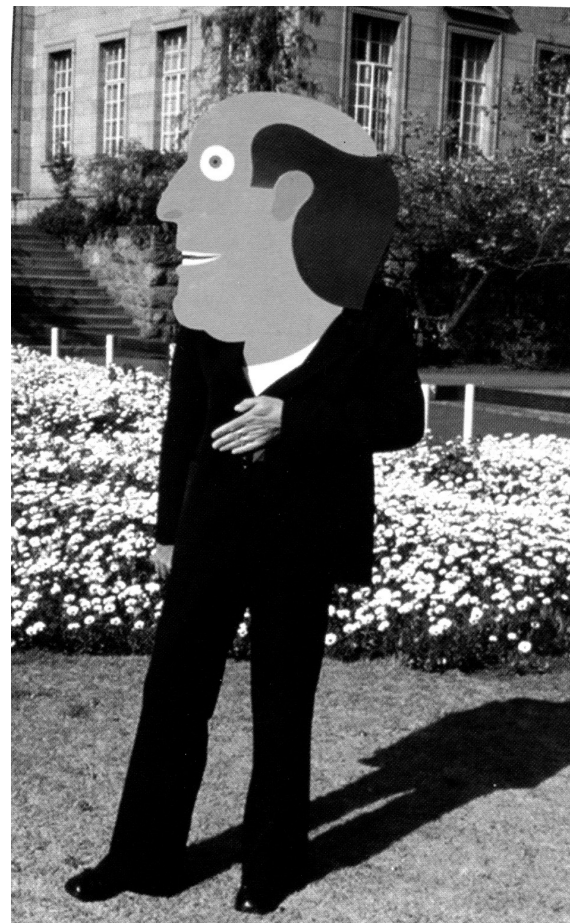
⁹ Pancho Guedes, "As Pinturas e Esculturas de Le Corbusier", in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, A. Miranda Guedes, Adam Guedes*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, p.120

1

É sempre meia-noite no projecto sonâmbulo. Por volta das 4 da tarde, a 2 de Setembro de 2006, Pancho Guedes entra no Campo delle Gatte, em Veneza. Parece Travis, a figura de *Paris, Texas* que caminha a direito. Não é possível caminhar a direito em Veneza, excepto para Pancho. Regressa da igreja de S. Francesco della Vigna que tem uma fachada de Palladio analisada em detalhe por Rudolf Wittkower, em *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Estamos a almoçar tarde e Pancho diz "olá china!" ao Manuel Vicente. Estão os dois de camisa azul. Manuel Vicente é a outra inteligência delirante da arquitectura portuguesa.

Pancho está em Veneza para apresentar *Lisboscópio*, uma instalação que é a representação oficial portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura, feita em parceria com Ricardo Jacinto. Em 1975, tinha projectado para a Bienal uma peça a que chamou *Um Muro das Caras de Vidro*, e uma pintura monumental, "Dois Representantes do Povo em Confronto acerca da sua Legitimidade." Em 1953, apanhou em Veneza o barco que o levou de volta a Moçambique, depois de uma viagem gloriosa pela Europa e Portugal que tinha começado também aí, no ano anterior. Com *Lisboscópio* regressa pela porta portuguesa, finalmente. Mas na ecologia de Pancho dir-se-ia tratar-se apenas de uma continuação: "como a maquina do Duchamp... uma série de círculos que giram a velocidades diferentes e com oportunidades diferentes"¹.

Pancho circula, regressa à frente. Gosta do contrário, a brisa que agride quando se está no caminho certo. Em 2004 rescreve o Leão



que Ri (1956-58) com letras minúsculas², e os desenhos não param de surgir. A maquete da Padaria Saipal (1954) é feita 25 anos depois do projecto³. “A minha maneira arqueada e um pedaço à romana” é escrito em 1980, a propósito da Casa Vermelha (1968-69); “gostava tanto dela que mais tarde fiz uma maquete para ter comigo”⁴.

As décadas passam e voltam, como os sonhos: “Sonho com estes edifícios há sessenta anos. Posso voltar a pegar no stiloguedes de um momento para o outro...”⁵ O que está a pintar agora pode ser antigo; o que tira da gaveta pode ser novo. Os edifícios continuam por outros meios, stiloguedes. “A beleza será quente e convulsiva”⁶, tudo menos “caixotesca”. Cita Salvador Dalí: “Odeio a simplicidade em todas as suas formas”. E acrescenta: “e eu também, quase sempre”⁷.

2

O trabalho de Pancho remonta ao Dada e ao Purismo, vanguardas opostas convocadas em solo africano. “Em casa, os filhos e todos os amigos tratam-no por Dada, o que lhe agrada enormemente”⁸, escreve Amâncio sobre ele próprio. *Dada* pinta quadros puristas de Jeanneret e escreve com afecto sobre o Purismo, “o mais influente dos movimentos modernos”⁹. “Tratarem-me por Dada”, diz Pancho sobre Tristan Tzara, “fazia-lhe uma confusão enorme porque ele já tinha desistido de ser Dada”¹⁰. Tzara apresenta Pancho numa conferência em Salisbury, Rodésia, em 1962, um ano antes de morrer. Presente no evento, Udo Kultermann, um especialista de arquitectura africana, considera a intervenção de Pancho “surpreendentemente em sintonia”¹¹ com Tzara. No Cabaret Voltaire, em Zurique, 1916, na incubação do Dada, liam-se poemas, ouvia-se e dançava-se música de “negros”. Tzara encontra o “senhor Guedes” no fim do mundo e fica durante a noite: “Realmente é preciso vir ao fim do mundo e para mim pelo menos a África, para descobrir as coisas mais antigas, mais arcaicas e também – por estranho que pareça, as coisas mais actuais, mais extraordinárias – coisas que foram sonhadas há 30 ou 40 anos e que agora se estão a tornar realidade neste solo africano”. Tinha escrito Tzara no seu Manifesto Dada de 1918: “Sou contra sistemas, o sistema mais aceitável é não ter nenhum”¹². Em 1962, diz Pancho: “Devemo-nos libertar de todas as escolas, de todos os mestres, de todos os movimentos”¹³. Ou, em alternativa, seguir quem defendeu isso! “O senhor Guedes”, continua Tzara, “construiu algumas casas extraordinárias em Lourenço Marques (...). Toda uma arquitectura de imaginação, que, obviamente, liga Guedes às escolas Dadaísta e Surrealista e estou muito feliz por o ter conhecido aqui e por poder afirmar, em Paris, que certas obras, que não podem ter visto no Ocidente, estão a dar frutos neste novo mundo”¹⁴.

É certo que o *je m'enfoutisme* de que Tzara fala no Manifesto de 1918 é um dos termos que Reyner Banham invoca na sua definição de Brutalismo em 1955¹⁵; que Salvador Dalí prepara o caminho para Andy Warhol, fazendo a capa da TV Guide e participando em *quiz shows* na televisão americana; que “Neo-Dada” é uma categoria emergente no final dos anos 50 na América. Mas ser Neo-Dada em África! Experimentar o heroísmo de *viver a poesia* que o Dada significa, e não apenas seguir os versos! São muitos pontos de admiração.

¹⁰ “Anarquista conservador”, Entrevista a Amâncio Guedes, por Jorge Cruz Pinto e José Charters Monteiro, in *Arquitectura e Vida*, Dezembro 2000, p. 25

¹¹ Udo Kultermann, *Viva Pancho*, [Johannesburg]: Total Cad Academy 2003, p. 20

¹² Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, in Robert Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1981 (Second edition), [1951], p. 79

¹³ Cf. “Architectures fantastiques”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102, Juin-Juillet 1962, p. 42-43

¹⁴ Tristan Tzara, “Introduction to Guede's Lecture”, in A. d'Alpoim Guedes, “Things are not What They Seem to Be – The Auto-Bio-Farcical Hour”, *Proceedings of the First International Congress of African Culture*. National Gallery, Salisbury, Rhodesia, 1-11 August 1962, p. 84

¹⁵ Cf. Reyner Banham, “The New Brutalism” [originalmente publicado na *The Architectural Review* 118, Dezembro 1955], in *A Critic Writes, Essays by Reyner Banham*, Berkeley: University of California Press, 1999 [1996]

¹⁶ “Há Revelações que São Verdadeiros Milagres [Entrevista a Pancho Guedes]”, por Pedro Ressano Garcia, in *JA-Jornal Arquitectos*, nº208, Novembro/Dezembro 2002, p. 48

¹⁷ Pancho Guedes, “As Pinturas e Esculturas de Le Corbusier”, *Op. Cit.*, p. 125

¹⁸ Registo áudio em conversa com o autor, Lisboa, 16/02/2007

¹⁹ Alexander Gorlin, “The Ghost in the Machine”, in Thomas Mical (Ed.), *Surrealism and Architecture*, London and New York: Routledge, 2006 [2005], p. 103

²⁰ Cf. Jorge Figueira, “A mão que embala o berço. Pancho Guedes Dentro e Fora do Team 10”, in Pancho Guedes, Ricardo Jacinto, *Lisboscópio*, Portuguese official representation. 10. Mostra Internazionale di Architettura, Istituto das Artes - Corda Seca, 2006, p. 99-107

²¹ Cf. Pancho Guedes, “A Casa SIM, para Robin Spence que sempre me disse sim”, in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações*, *Op. Cit.*, p. 25

A arquitectura precisa de alguma lógica, no entanto, e Pancho encontra no Purismo, o mecanismo que lhe permite ligar a arquitectura à pintura, e vice-versa. É uma vanguarda que lhe faz jeito; e uma gramática que deve ser exercitada. Por isso, faz réplicas: “Tenho aqui no atelier uma magnífica cópia de um quadro de Le Corbusier, cujo original está em Zurique. É feita por mim e é melhor do que o original”¹⁶. Este “melhor do que o original” é o seu bigode *duchampiano*, o seu Dada amável na face de Jeanneret.

Pancho prefere ver Le Corbusier como um alquimista do que como um cientista. “Os seus primeiros edifícios evocam a maquinaria de uma forma louca”¹⁷, escreve. A maquinaria! O “sistema” não lhe interessa, o “futuro” não lhe interessa. Na viagem de 1953, visita a Unidade de Habitação de Marselha que estava “novinha em folha”. “Tenho fotografias de duas meninas a brincar na entrada”, diz Pancho, “as mães e as meninas querem ver gente a passar... Querem lá ir para o fim do mundo... na cobertura”¹⁸. Ver gente a passar: a memória persiste; os relógios suíços também derretem. “Na arquitectura de Le Corbusier”, escreve Alexander Gorlin, “existe um elemento fortemente surrealista embora ele nunca tenha explicitamente reconhecido isso”¹⁹. A ordem extrema desperta o surreal; a organização é a véspera do acidente.

E Pancho é amável com as colisões, não é dos que observa. A abolição Dada e a construção Purista; a negação e a recomposição apertando o cerco à arquitectura. Surge o “stiloguedes”, o mais “idiossincrático”: o Leão que Ri é uma pequena Unidade de Habitação sob o efeito das fotografias de Man Ray das chaminés da Casa Milá, Gaudí, Barcelona.

Corbu Dada: certamente o trabalho de um feiticeiro; de um negociante de mercadorias mágicas; de um curandeiro.

3

Quando o Dada e o Purismo morrem – Tristan Tzara em 1963 e Le Corbusier em 1965 – nesses meados dos anos sessenta, Pancho já tinha virado Américo-Egípcio, e muito mais. Está dentro e fora do Team 10, um jaguar a caminho do casal Smithson, como já pude analisar²⁰. Apanha a boleia metafísica de Louis Kahn cujo discurso alarga o espectro da arquitectura moderna. A licença poética que Kahn dá aos arquitectos, Pancho já a tinha tirado, gasto, esbanjado. Ao incluir a semântica *kahniana* no seu discurso – “o que os edifícios querem ser”, os edifícios que “nascem uns dos outros” – Pancho liga a tradição surrealista europeia ao discurso mais inovador que está a surgir na América; a seguir virá Robert Venturi e depois o pós-modernismo.

Talvez emulando o seu cliente que diz sempre que sim²¹, Pancho segue aqueles sinais de trânsito que dizem tentadoramente: “todas as direcções”. Em 1962, a *L'Architecture d'Aujourd'hui* publica um número dedicado a “Arquitecturas Fantásticas” e é um Pancho *fantastique* que surge no centro do “zeitgeist”, a brilhar com o Leão que Ri, o Prometeu (1953), o Saipal, os projectos do Hotel em S. Martinho do Bilene (1953) e do Centro de Arte (1954), entre outros. É descrito como “um homem solitário que trabalha numa envolvente praticamente inexistente mas que soube criar à sua volta um clima quase místico”²². Diríamos que é no “quase” que

está a chave! Naquilo que Pancho chamará as “casas com paredes torcidas e reviradas”, o “stilogueudes” é acelerado e hiperbolizado, tomando a forma de uma arquitectura líquida, hiper-orgânica. Na “Casa que se esvazia de sangue para a Piscina” (sem data), o líquido é no entanto grosso e avermelhado; a Mulher Habitável (1964), construída até aos joelhos, derrete-se à maneira das cavernas que se derretem; a cobertura da Zwazi Zimbabwe (1964) é feita por “pesados bonés de betão com grandes gárgulas descarregando a água da chuva sobre tanques afunilados e chanfrados”²³.

Nestas obras reviradas de Pancho, Gaudí é central, como talvez também o último Frank Lloyd Wright mais sonâmbulo. Podemos ainda ver a sofisticação curvilínea da House of the Future (1956) dos Smithsons, em versão africana, necessariamente sem o *glamour* dos electrodomésticos. Entre a “caverna” e a “cápsula” não pode haver assim tantas diferenças. A organicidade exagerada destas obras, quase transe, cruza-se com as experiências antropomórficas da arquitectura visionária dos anos sessenta. Pelo menos, até aos joelhos. As chaminés da Mulher Habitável estão entre Gaudí e a “maquinaria” BD dos Archigram.

Regressado dos astros: quando havia “muito pouco dinheiro”, diz Pancho, “optava pelo modo tradicional de construir, pelo vernáculo moçambicano para começar. (...) Por toda a parte há paus e caniço, barro e capim (...). No entanto, só como último recurso tais sugestões eram aceites”²⁴. Com poucos meios, Pancho projecta escolas, hospitais e albergues de missões. Atravessa até uma fase “Luddite” na Escola Agrícola em Chicumbane: “todo o trabalho foi feito manualmente, dando oportunidade ao maior número de pessoas de ter trabalho (...). Limpámos as pedras do terreno e com elas lançámos as fundações”²⁵.

4

De onde vem esta diluviana expressão de arquitecturas astrais, terrenas, e Américo-Egípcias? Sobre Pancho ergue-se uma espécie de cúpula imutável, um tecto bem alto e seguro; onde o homem falha, onde o homem brilha, desde sempre. Pancho não suporta a desordem e o átrio da Escola de Belas Artes de Lisboa. Quando teve que fazer o exame de estado, diz-nos, “fui à Escola de Belas Artes; não passei do *hall* de entrada... aquilo parecia um caos... era uma loucura”²⁶. Não se trata de um chapéu por cima da cabeça: Pancho é estruturalmente conservador e é dessa ordem que parte a folia examinada.

Face ao mundo decadente – moderno –, e face à impossibilidade prática de o transformar – na perspectiva do conservador –, só resta, racionalmente, convidar a realidade para um pic-nic, ou ser Dada (o que é a mesma coisa). Tzara diz retrospectivamente que o Dada nasceu de um “desejo implacável de alcançar um absoluto moral”²⁷; o projecto de Pancho é superar o caos do mundo pela injeção vitamínica de um caos maior, concertado, premeditado. No momento a seguir, a Igreja da Machava (1964) surge como uma estação da BP, e Malangatana irá aí pintar a sua Capela Sistina. O “beijo” sobe a escadaria da Escola de Arquitectura em Brisbane, e Harry, o *boxeur* empregado de Joanesburgo que tem um sonho conveniente, entra em cena.

²² “Amancio Guedes” [Nota editorial], “Architectures fantastiques”, in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Op. Cit., p. 42

²³ Amâncio d’Alpoim Guedes, “A Swazi Zimbabwe”, in John Donat (Ed.), *World Architecture Two*, London: Studio Books, Mozambique contributing editor A.D.A Guedes, 1965, p. 174

²⁴ A. d’Alpoim Guedes, “Terceiro Livro, Palhotas e Palácio de Capim”, “Vitruvius Mozambicanus. As Vinte e Cinco arquitecturas do Excelente, Bizarro e Extraordinário, Amâncio Guedes”, in *Arquitectura Portuguesa Op. Cit.*, p. 29

²⁵ Pancho Guedes, “Escolas do Mato”, in *Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações*, Op. Cit., p. 79

²⁶ Registo áudio em conversa com o autor, Lisboa, Julho 2005

²⁷ Tristan Tzara, “An Introduction to Dada”, in Robert Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, Op. Cit., p. 402

²⁸ A. d'Alpoim Guedes, "Vitruvius Mozambicanus.

As Vinte e Cinco arquitecturas do Excelente, Bizarro e Extraordinário, Amâncio Guedes", in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.*, p. 14

²⁹ Aaron Betsky, "Questions concerning architecture: speculations on the spectacle out there", in *Out There. Architecture beyond Building*, Volume 1, 11. Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 14

A Capela Sistina que paira sobre Pancho é o que lhe permite lidar com o nosso tempo: "acredita que é possível ser um homem da renascença em toda esta decadência"²⁸. Os estilos a mais, as famílias incestuosas, são a superação do caos por acentuação esdrúxula. No limite, o edifício esvai-se em sangue. O "progressista" acredita na transformação, quer abolir a cúpula que Pancho segura com as duas mãos. Ser um "anarquista conservador", como se assume, significa ter uma confiança estrutural nas coisas antigas do mundo e uma vontade implacável de superar as modernas por excesso. Para Dalí, a igreja católica era "a arquitectura perfeita". Os rituais, as roupas, as falas... É por ser "conservador" que irrompem figuras primitivas, dentes e curvas empoladas, nas formas puristas dos primeiros edifícios, contaminando a moral higienista do moderno; zoomorfias que perturbam a face clínica do racionalismo; o reconhecimento do antigo. Como no Surrealismo, a crítica ao moderno sobrepõe-se à crítica ao convencional; há uma acentuação do humano que é estruturalmente conservadora. Pancho desenha Samora Machel a comer o Leão que Ri ("O terrível fim da nossa casa", 1977), como Dalí a Alucinação Parcial – Seis Aparições de Lenine sobre um Piano (1931).

Toda a liberdade perante toda a ordem antiga. Na obra de Pancho, o "futuro" é um *ballet* abstracto que envolve toda a sorte de danças do passado. Faz uma mediação; uma aculturação; e principalmente subverte a possibilidade redentora da medicina moderna pela mão do curandeiro. O moderno significava a tentativa de converter um "sonho" em realidade; aqui a realidade está em permanente ebulição onírica, em *loop*, avançando sem avançar; caminhando sem caminhar. É esse o projecto sonâmbulo. É assim o nosso tempo.

5
De regresso a Veneza, o tema da 11ª Exposição Internacional de Arquitectura (2008), "Out There. Architecture beyond Building", podia servir de mote para analisar o trabalho de Pancho. Aaron Betsky, o curador da mostra, escreve à maneira do manifesto: "*Architecture is not building*"²⁹. Aproveitando a leitura de Betsky podemos dizer que a obra de Pancho faz parte da "história secreta da arquitectura que resiste à noção que projectar, fazer e



interpretar edifícios é um modo produtivo de servir a nossa sociedade com artefactos úteis”, em nome de uma arquitectura “que é estranha, fora do vulgar, e esplendorosamente absurda”³⁰. Seguindo os números e ligando os pontos da obra de Amâncio (Pancho) Guedes, como naqueles jogos antigos de papel e lápis, desenhamos um rinoceronte. A beleza será convulsiva ou não será, é claro. O próprio diz: “eu sou um rinoceronte, o meu animal emblemático”³¹.

Às vezes, os edifícios de Pancho podem perturbar-se e fugir da arquitectura – como faria um rinoceronte previdente – mas a sua pintura e escultura fazem-nos regressar. Pancho diz “não distinguir entre pintura, escultura e arquitectura”³², mas na sua abordagem – na sua linguagem corporal – a arquitectura é sempre o centro fantasmático.

Português-sul-africano-moçambicano-anglo-saxónico, catalão via Gaudí e Dalí e, espanhol, pelo tio avô, D. Luís Toranzano Moreno Barantes Godoy, de Mérida, Pancho é um exagerado. Mas aquilo de que se falava em Veneza, em 2008, “Out There. Architecture beyond Building” existe em Lourenço Marques/Maputo e na sua cabeça há mais de 50 anos.

Leão que ri por último ri melhor. O cérebro pensa antes de pensar, vem hoje no jornal.

³⁰ Aaron Betsky, *Idem*, p. 16

³¹ “Há Revelações que São Verdadeiros Milagres [Entrevista a Pancho Guedes]”, *Op. Cit.*, p. 45

³² A. d’Alpoim Guedes, “Vitruvius Mozambicanus. As Vinte e Cinco arquitecturas do Excelente, Bizarro e Extraordinário, Amâncio Guedes”, in *Arquitectura Portuguesa, Op. Cit.*, p. 14



Aquilo que, em última análise, define o trabalho de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira é a sua *inscrição* do esperançoso modo português emergente no quadro pós 25 de Abril. Não segundo a perspectiva estritamente “revolucionária”, mas num plano que pressente que as coordenadas do país entraram em colapso (com a Ditadura, e com a Revolução) e que podem agora ser reelaboradas livremente. A arquitectura de MGD + EJV que emerge a partir dos anos oitenta – falo de obras, desenhos e textos – quer reinventar ou acrescentar *urbanidade* a um país velho e abandonado, que se toma como crescentemente residual e faz disso fado. Por isso há um certo arroubo, uma certa temperatura “começar de novo” mesmo se, como é o caso, se convocam experiências anteriores e se quer *incluir* mais do que regredir face a uma qualquer utopia.

Neste quadro, “Arquitectura como Arte”¹ é o desafio que garante um encontro da arquitectura com outras formas de expressão artística, reivindicando a rua e os salões de festa, os jornais e o país. A expressão desta arquitectura está intimamente ligada a um certo clima distendido, sem ressentimentos, inclusivo, com que parece possível actuar culturalmente. Como refere MGD, fazendo já o balanço da década, “o final dos anos 80 poderá vir a ser uma época de grande liberdade, no manuseamento de heranças (quer formais quer metodológicas)”². Feita a crítica dura à tentação “tecnocrática”, a arquitectura é proposta como uma *linguagem* que pode ser tomada por muitos lados, num quadro “liberto dos complexos de *assistência social* mais castradores”³. Nesse sentido, a arquitectura de MGD + EJV define-se numa *expansão* de acontecimentos formais que não só reflectem essa “grande liberdade”, como esta é o seu tema central. Tomando uma geografia particular: ao manifestar-se essencialmente num pouco ortodoxo eixo Lisboa-Chaves, uma inquietante oblíqua atravessa o país e, de repente, é o cosmopolitismo da capital e a interioridade de Trás-os-Montes que se cruzam e se interpenetram, ecoando o mítico “Entre Braga e Nova Iorque” de António Variações.

Embora integrando uma activa “contemporaneidade”, a percepção internacional desta arquitectura não se revelará, no entanto, fácil ou imediata. A sua expressão híbrida e dispersiva impede-a de ser facilmente digerida no automatismo mediático dominante, que se inclina para *performances* mais olímpicas. De facto, como já fiz notar em artigo anterior⁴, a sua matriz está mais perto da arquitectura moderna enquanto expressão colonial portuguesa, em África ou em Macau, do que enquanto operação “racionalista”, “clínica”, de raiz centro-europeia. Não falo, no entanto, de “exotismo”, “mundialismo” ou “fusão”; MGD não faz recolha etnográfica. Trata-se de uma viagem de ida e volta: o regresso do *modernismo* que configurou a cidade de Lourenço Marques (onde MGD viveu); e a reverberação das experiências heterodoxas de Manuel Vicente em Macau (em que MGD participou). A arquitectura de MGD + EJV refere-se a um *modernismo* saturado, já aculturado por sucessivas sedimentações, pairando no interior de um senso comum que não é o do “homem novo”, cujo advento, aliás, não se verificou. A arquitectura moderna, por reflexo da sua matriz “racionalista” e “iluminada” centra-se na procura de um *absoluto*: os CIAM, os Cinco Pontos, Mies van der Rohe. A arquitectura de MGD+EJV

¹ Michel Toussaint, “Uma exposição como projecto” [JA 16/17/18, Março/Abril/Maio 1983], Jorge Figueira, Jorge Nunes, Ana Vaz Milheiro, Manuel Graça Dias (ed). JA 218-219, *Antologia 1981-2004*, Lisboa: O.A., 2005, p. 33

² Manuel Graça Dias, “Por uma vanguarda popular” [JA 51/52, Novembro/Dezembro 1986], Jorge Figueira, Jorge Nunes, Ana Vaz Milheiro, Manuel Graça Dias (ed). *Idem*, p. 67

³ Manuel Graça Dias, *Ibidem*.

⁴ “A outra tradição”, in *Público, Mil Folhas*, 24 Dezembro 2005



tem uma determinante *relativa*: inscreve geografias díspares, encontra-se já consumada, vivida, apropriada. É, de facto, uma *arquitectura moderna* que ganhou uma expressão doméstica, convivial e "comunicante", como pretendia a crítica pós-modernista. Mas é também no seio da tradição *modernista* portuguesa que lhe encontramos parentescos: naquela que investe no desenho elaborado de *interiores* cobrindo as paredes de cerâmicas texturadas, iluminação engenhosa, sinaléticas que visam, afinal, atribuir conforto e domesticidade ao espaço moderno. Nesse caso, os restaurantes "Casostrá" e "Casanova" seriam o equivalente contemporâneo da "Mexicana" ou do "Galeto". Encontramos ainda em MGD + EJV ressonâncias do *modernismo* que nos habituámos a inferir de influência brasileira, onde uma disponibilidade plástica permite moldar e dramatizar o espaço para lá dos ditames centro-europeus.

Este património de aculturações da arquitectura moderna está inscrito em *11 Cidades*, que podemos entender como um inventário livre das suas possibilidades poéticas. "11" não é um número certo, mas se o lermos como 1 mais 1, talvez estejamos perante o código de uma possível recriação do *mundo português*: 1 mundo, 1 português.

De facto, *11 Cidades* traduz sucessivas encenações de localidade para o “território”: seja este literalmente o do Monte da Caparica, Guimarães ou Chaves, seja aquele “psicológico” que emerge nas salas de cinema projectadas e cujo clima voluptuoso é já parte do filme como um primeiro *trailer*. Aqui, mesmo os cinemas são *cidades*, mesmo os restaurantes e os “nós viários” são *cidades*. Como se uma *aflição de cidade* tomasse esta arquitectura, instada a recriar sempre um *princípio de urbanidade* por mais episódico que seja. Trata-se ainda da “Arquitectura como Arte”, é certo, mas agora uma arte com ressonâncias *cívicas*, pressupondo alguma *nostalgia* ali onde no início havia essencialmente desassombro e voluntarismo.

É este o arco fundamental que *11 Cidades* pressupõe: a passagem de um certo *optimismo* – onde a arquitectura é uma arte que pode mover culturalmente o país –, para um certo *desencanto* – onde a arquitectura surge como disciplina de reforma dos lugares. Em MGD + EJV há uma primeira fase, digamos até ao Pavilhão de Sevilha (1989-92), em que o tom é *lúdico* e a arquitectura é entendida como uma arte que reflecte e celebra as inclinações da sociedade. Depois de Sevilha, o tom cresce no sentido *crítico*, e a arquitectura surge como uma possibilidade de recuperação e de emenda, já um pouco em perca. Se virmos bem, no entanto, estas duas faces estão presentes como reflexo das “políticas culturais da Pop”⁵, e é nesse campo que devemos situar especificamente o trabalho de Manuel Graça Dias. Dos seus primeiros comentários e obras até *11 Cidades*, a aproximação à “cultura do quotidiano”, e o gosto pelo cruzamento entre “alta cultura” e o “episódico” denotam essa filiação que o levou polemicamente a “aprender com” a *fealdade* que se foi entrincheirando no país. Alexandre Alves Costa sugeriu então que se tratava de a superar por excesso⁶, da mesma forma que podemos entender a Pop Art como um excesso que subentende a crítica à “sociedade de consumo”. E aí estamos no campo preciso de uma ambivalência extraordinária. Entendendo a Pop Art como gatilho da cultura Pop, é corrente uma certa *indecisão* quanto a sua dimensão “política”: significa uma “submissão” aos valores do “capitalismo” ou é uma forma de “protesto”, digamos, pós-moderna? Sair da “torre de marfim” da cultura modernista e reflectir a “cultura do quotidiano” significa um mero gesto acrítico e especular ou permite a criação de um espaço revelatório?

Também na cultura arquitectónica dos anos sessenta, setenta e oitenta, por referência à cultura Pop, há uma desaceleração da presunção “vanguardista” no sentido de um cruzamento com o senso comum e com um gosto democratizado. MGD falava então de uma “vanguarda popular”⁷, e nessa antítese está expressa a complexidade – ou a impossibilidade – da equação pós-modernista.

Em última análise, este dilema permanece central na obra de MGD + EJV: fascínio ou crítica? Proximidade ou distância? Moda ou “resistência”?

11 Cidades apanha MGD + EJV num intervalo que implica ambas as polaridades – o que será verosímil, como dizia, no seio da cultura Pop – mas pressente-se uma acrescida inclinação no sentido reticente e crítico. Retomando a hipótese de ser o Pavilhão de Sevilha um ponto de viragem, dir-se-ia que se anteriormente a fragmentação era hiperbolizada e excêntrica, em *11*

⁵ Cf. Andreas Huyssen, “The cultural politics of pop”, in Paul Taylor (ed). *Post-Pop Art*. New York: Mit Press, 1989, p. 45-77

⁶ Cf. Alexandre Alves Costa. “Notas imprecisas sobre arquitecturas ajenas”. In *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes*. [catálogo da Exposição com o mesmo nome] La Coruña: Kiosco Alfonso, 1986, p. 4-6

⁷ Cf. Manuel Graça Dias, *Op. Cit.*



Cidades, os edifícios embora ainda “quebrados” tendem a ser revestidos unitariamente como se quisessem fazer parte da (des)ordem envolvente ao invés de a extremarem espectacularmente – Teatro Azul, Anfiteatros no Monte da Caparica, Habitações em Chaves. No plano urbano, assiste-se a uma reiterada utilização de “grelhas” e módulos segundo uma lógica de pertença e continuidade – Nova Ala da Faculdade de Letras, Palácio da Justiça em Coimbra, Habitações em Chaves – enquanto anteriormente se tenderia para o objecto singular e para o confronto formal. Sem perder a torrencialidade e o talento gráfico que a caracteriza, esta arquitectura aproxima-se agora mais de pressupostos ordenadores para isso se socorrendo de “tipos” tradicionais (como as praças) e “linguagens” modernistas (como os *pilotis*) que de alguma forma evocam uma *urbanidade* algures perdida no tempo. Mesmo a objectualidade do “arco” sobre Coimbra, ou das Moradias no Bom Sucesso, remete para um pressuposto mais ordenador do que escultórico, na sua evidência geométrica e carácter contido.

Quando falo em “distanciamento” estou também a ter em conta os argumentos crescentemente críticos do modelo das nossas cidades, que MGD tem vindo a expor. De facto, o nosso contexto é “urbano”, “congestionado” e “pós-industrial” e ao propor uma crescente lógica *naturalista* – conforto, passeio, a urbanidade oitocentista do *boulevard* –, MGD parece querer ser moderno evitando as dores da modernidade (excesso de gente, automóveis e auto-estradas). Por isso falava de uma *nostalgia* que, de algum modo, os desenhos virtuais do edifício de Habitação e Comércio no gaveto da Casal Ribeiro/Actor Taborda (Lisboa) evidenciam: replicando as *collage* dos anos sessenta – com pessoas “normais” em pose descontraída de trabalho ou lazer – somos enviados para um período onde o “consumo de massas” balbuciava ainda, os automóveis eram mais esparsos e cromados, e a harmonia planetária se impunha à custa da “guerra fria”.

11 Cidades fala-nos, afinal, das contradições do *progresso* português, procurando criar uma mediação entre a festa da democracia e a eventual tragédia que lhe estava inscrita. Para lá de qualquer conformismo, no entanto, a arquitectura de MGD+EJV permanece fiel a uma lógica de *sonho* e *desejo*, integrando uma evidente atenção às formas da arquitectura contemporânea com um particular registo de heterodoxia construtiva. A *alegria da arquitectura* como hipótese cultural é aqui explícita e consistentemente renovada, e um permanente registo experimental envia-nos para tipologias *inquietantes* (como o Palácio da Justiça em Coimbra), lugares surpreendentes (a cozinha que se atravessa no restaurante “Casanova”), e analogias desconcertantes (a fachada como “malha” no edifício de Habitação e Comércio na Costa da Caparica).

11 Cidades é uma *exposição do mundo português* pós-colonial, de que o projecto Margueira permanece como símbolo mais ousado. Capta o momento onde o optimismo se cruza com a dúvida e o voluntarismo moderno com uma certa nostalgia. Ao conter todos estes registos, *11 Cidades* convoca-nos extraordinariamente para o passado e para o futuro em suspenso do “mundo português”.



ENCONTRAR CASA. O PANORAMA RESIDENCIAL EM PORTUGAL



A arquitectura portuguesa, enquanto imagem fixada no imaginário internacional, decorre das condições políticas e sociais do país nos anos anteriores e posteriores à Revolução de Abril de 1974. E são, em particular, os projectos de habitação individual e colectiva de Álvaro Siza que asseguram essa “marca”. Temos, por um lado, a *moradia intimista* como um poema de recusa do regime, de que a Casa Alves Costa (Moledo, 1964-71) é sintomática; e, por outro, a *habitação social* como prosa de vanguarda, de que a Malagueira (Évora, 1977) é o mais controverso exemplo.



À estabilização democrática e ascensão europeia do país, que acontece a partir dos anos oitenta, corresponderá naturalmente uma diferente abordagem arquitectónica do espaço doméstico. Particularmente nos últimos anos, assiste-se nesta área a um *upgrade* arquitectónico que não é generalizado nem generalizável mas evidencia um maior grau de exigência por parte dos promotores imobiliários e dos utentes. Um claro exemplo disso é o conjunto residencial na Quinta das Sedas (Matosinhos, 1999-2004), de Alcino Soutinho, uma estrutura de grande urbanidade com um apuro construtivo e um tema formal – as varandas repetidamente avançadas como



dispositivo cénico – capaz de recriar a noção de lugar numa área desqualificada e periférica. Mas não se trata de uma excepção (embora também não se possa falar de uma regra): em diferentes nuances, o Conjunto Residencial Viana Polis (Atelier 15, Viana do Castelo, 2001-05), o Conjunto Residencial em Viana do Castelo (Paula Santos, 2001-05) ou o edifício de Habitação e Comércio na Póvoa de Varzim (Topos, 2000-05) são exemplos de rigor construtivo, sentido de apropriação ao lugar e refinamento espacial que decorrem de “afinações” da arquitectura moderna, que em Portugal, e especialmente no Norte, é matriz cultural e gosto prevalente. Estes casos estão alguns furos acima da melancólica normalidade da habitação que se constrói nos centros e nas periferias das cidades portuguesas.

Noutro quadro do mercado imobiliário, o conjunto dos Terraços de Bragança (1992-2004) que Siza projectou na Baixa de Lisboa, revela

uma confluência entre os mecanismos de uma arquitectura pobre em meios – que é a sua, habitualmente –, e as possibilidades que se abrem num projecto de habitação de alto *standard*. Em coerência com a sua própria história, Siza coloca o “luxo” num plano ascético ou, se se preferir, prefere o luxo que habita a sua noção de arquitectura a qualquer virtuosismo tecnológico ou demonstração de força. Situado numa área vizinha à zona do Chiado – que Siza projectou depois do incêndio de 1988 –, o conjunto dos Terraços de Bragança mantém a lógica de apropriação contextual com nuances poéticas que aí se constituiu como uma das marcas da cultura de reabilitação urbana em Portugal. Os Terraços de Bragança são também a síntese de algumas das premissas da arquitectura recente de Siza: aceno aberto ao contexto (métricas, ritmos, cérceas) e uso de materiais espartanos (nomeadamente o azulejo como material na clivagem artesanal-industrial), em confronto com citações de uma plástica mais livre ou modernista, muitas vezes de inspiração brasileira.

Uma “outra tradição” da arquitectura portuguesa é patente na obra de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, que se revela também em síntese no conjunto do Salgueiral Sul (Guimarães, 1998-2004). Estamos aqui perante a narrativa tantas vezes ensaiada por Graça Dias de um habitar cosmopolita e pós-revolucionário, fixado numa arquitectura gestual e decorrente das variações do esboço, das virtualidades dos materiais em uso heterodoxo e da utilização expressiva da

cor. Como resultado, o edifício já construído (o primeiro de um conjunto), explora a textura e o acidente mais do que qualquer superfície lisa e planar, numa arquitectura que quer ser “figura” mais do que “fundo”. Da mesma equipa, o edifício residencial, actualmente em construção, na Costa da Caparica (Almada, 1998) cuja fachada é constituída por uma malha entrelaçada em betão branco pré-fabricado, será ainda um passo em frente na revelação desta arquitectura livre e gráfica, culturalmente devedora das expressões construídas nas ex-colónias africanas e asiáticas de Portugal, como Maputo e Macau.

No campo da habitação social, a conclusão em 2006 do Bairro da Bouça (Porto), obra de Siza interrompida em 1978, permitiu o ressurgimento de um “fantasma” que alimenta o imaginário da arquitectura portuguesa, como propunha no início do texto. Embora se trate de um projecto de 1973, a Bouça é integrada, a seguir à Revolução, no programa SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) que pressupunha um diálogo intenso entre arquitectos e Comissões de Moradores, num quadro de “socialismo real”. A suspensão da construção do bairro revela o fim do próprio processo revolucionário e a sua ruína funcionou desde então como monumento involuntário dessa circunstância. A conclusão da obra fora do tempo, mas seguindo no essencial o projecto original, permite reavaliar a operação de resgate da arquitectura moderna dos anos vinte/trinta que Siza contemplava, reinventando-a e adequando-a a valores contextuais. No momento em que a arquitectura moderna é crescentemente criticada pela sua implícita lógica de “desenraizamento”, nas mãos de Siza é uma expressão personalizada, ainda delicada e operativa. E, de facto, na Bouça, a repetição e o despojamento, a marcação reiterada de paredes verticais e vãos regulares, o recorte branco e as cores telúricas têm tanto a ver com o modelo “racionalista” centro-europeu como com as aprendizagens da arquitectura vernacular. A Bouça não é só “razão” ou “economia” mas também evocação de uma vivência contextual, de inspiração popular.

Para lá deste regresso, em 2006 abriu-se outra frente na maltratada área da habitação social: a reabilitação do Bairro Rainha D. Leonor (Porto, 1953), um projecto de Inês Lobo, de 2005, concluído apenas numa pequena parte. Trata-se da intervenção num modesto conjunto de casas em banda – embora muito valorizado pela paisagem que o enquadra – visando a eliminação do que é espúrio e a manutenção daquilo que é essencial. Talvez até se possa dizer que os edifícios que decorrem da intervenção de Inês Lobo são mais “originais” – isto é, mais ascéticos, límpidos e claros – do que alguma vez terão sido. À manutenção dos elementos estruturantes (volumetrias, acessos, elementos construtivos, vãos, guardas) junta-se a reconstituição de outros elementos e uma pintura branca cobre o conjunto como se se tratasse de um tempo inaugural. Estamos perante uma poética que vê na manutenção radical – ou acelerada – do que existe, uma via para a crítica à contemporaneidade e à “novidade” como sistema cultural, residindo aqui a importância deste projecto.

No campo mais profuso das moradias unifamiliares podemos talvez distinguir duas polaridades: uma primeira que decorre do trabalho de modelação do espaço doméstico que Eduardo Souto

de Moura leva a cabo nos anos oitenta e noventa, segundo um critério de “redução de elementos”, e que se constituiu como uma referência central para várias gerações de arquitectos; e uma segunda que procura uma outra viabilidade de acordo com uma rede de significação menos apertada e mais permeável, ao encontro das vicissitudes do “contemporâneo”.

Ao longo dos anos oitenta, Siza trocou o intimismo, que acometi ao seu projecto doméstico, pela exposição da história da arquitectura (Casa Avelino Duarte, Ovar, 1980-84) e Souto de Moura criou o modelo que possibilitou uma suave transição do intimismo ideológico para o *lifestyle* democrático (Casa em Moledo, 1991-98). Ao fazê-lo, Souto de Moura repercutiu o gesto moderno sem a presença da *ideologia*, a que se seguiu uma forte vulgarização, mas também, em alguns casos, a reavaliação deste modelo “laicizado”. Do lado de quem não é meramente epigonal, assiste-se a uma acentuação da severidade formal, rigor na expressão construtiva, performance dos materiais usados para lá de qualquer ética “regionalista”. São essas as qualidades que podemos registar na Casa em Cortegaça (2000-04) de João Mendes Ribeiro – domínio construtivo, delicadeza formal, liberdade poética; na Casa em Vouzela (2000-05), de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado – experiência limite de uma espacialidade conquistada ao “vernacular”; e na Casa em Afife (2001-04), de Nuno Brandão Costa – síntese segura de uma linguagem contemporânea em actuação local.

Embora, como dizia, a obra de Souto de Moura tenha fornecido a matriz para esta polaridade abstracta e “severa” da arquitectura portuguesa, o projecto das duas Casas em Ponte de Lima (2001-02) parece ser, na sua afinidade lúdica de objectos em desequilíbrio, um sinal de evasão e até de desafio face àquilo que o próprio criou. A Casa Douro 2 (2004) – o projecto de uma “casa invertida” – surge assim como um desfecho natural de quem quer desconcertar os admiradores e recriar a sua própria vitalidade enquanto arquitecto.

Na segunda polaridade que enunciei, mais permeável e inclusiva, podemos situar a Casa em Azeitão (2002-05) de Miguel Beleza e José Martinez, que parece retomar o princípio esquecido da casa que se apresenta como casa, e apelar à estranheza que sobrevive no interior das coisas mais simples (a janela em esquina, o corredor-sala, as estrias do betão à vista). Mais complexa é a Casa em Carreço (2000-05) de Nuno Grande e Pedro Gadanho, que investe numa lógica modernista de palas e volumes suspensos mas deixa-se corromper por referências extra-disciplinares à procura de uma plasticidade híbrida. A Casa em Santa Vitória (2001-03), de Rui Mendes, acrescento a uma construção existente, é hiper-realista no uso dos materiais e no desdobramento em volumes intervalados por pátios, leitura deliberadamente crua e *low tech* em oposição à casa-sonho-minimalista.

Para lá da dicotomia inventariada há, no entanto, autores que permanecem fiéis ao seu percurso e continuam a escapar a rótulos geracionais ou temáticos: a Casa em Sintra (1999-03), de Paulo Gouveia, aspira à intemporalidade da casa vivida; e a Casa O (Torguedo, Vila Real, 2001-06), de António Belém Lima é, em contrapartida, resolutamente moderna mas *uncanny* (para retomar o tema de Anthony Vidler), isto é, inquietante nessa modernidade.

No conjunto, é a própria ideia de *arquitectura portuguesa* que se está a alterar, desde logo porque muitas das suas premissas “heróicas” foram aceites pelo *mainstream*. Nada é mais claro nesse sentido do que a operação Bom Sucesso – Design Resort, Leisure, Golf & Spa, em Óbidos, que reúne 23 arquitectos de várias gerações (incluindo os “estrangeiros” Josep Llinàs e David Chipperfield) para o projecto de “601 moradias” imaginadas segundo “um conceito inovador: a arquitectura contemporânea envolvida pela paisagem”.

O Bom Sucesso corresponde a uma espécie de *resortificação* da arquitectura portuguesa contemporânea, e a uma canibalização da ideia moderna descarnada até ficar só o lazer, um *Weissenhof Siedlung* da era do Spa. A promoção do “evento” vende-o previsivelmente como uma colecção de “obras-primas irrepetíveis”, desenhadas por “23 mestres” mas as arquitecturas apresentadas nos desenhos virtuais surgem tematizadas e uniformizadas como mercadoria, as superfícies brancas reluzem numa espécie de higienismo pós-industrial e a “transparência” surge como estereotipo publicitário.

É por isso que apesar das “obras-primas irrepetíveis” deste Bom Sucesso, a hipótese mais pobre da Bouça, da casa recuperada do Bairro Rainha D. Leonor, ou a Casa em Azeitão são mais intensas e mais perto do que se espera do próximo Portugal e da futura arquitectura portuguesa.



1

Para escrever sobre a Casa de Caminha fui tirando notas até ao último momento, ainda estou a tirar. Visitei a Casa do Sergio enquanto estudante impressionável e fiquei impressionado; mais tarde, entre visitas ocasionais, passei alguns dias de férias à sua sombra. Posso por isso dizer que vivi a Casa antes de a saber ou querer pensar; fiz, dirão muitos, aquilo que é melhor. Mas por agora, enquanto tiro estas notas, tento abstrair-me da praia, da climática subida para a Casa, do seu conforto particular. No fim do texto serei talvez tentado a regressar, mas aí já será tarde, o tempo terá acabado.

2

Os arquitectos gostam de generalizações; os arquitectos portugueses de sínteses poéticas, como esta que faço agora. Mas, de qualquer modo, o que eu quero dizer é que a Casa de Caminha é a última casa moderna construída em Portugal. Resulta da experiência particular de Sergio Fernandez no quadro da arquitectura moderna que podemos situar em dois acontecimentos: a colaboração com Viana de Lima, entre 1957 e 1965; e a realização da CODA em Rio de Onor, em 1964.

A Casa de Caminha reflecte, em simultâneo, essas duas experiências: a cultura *corbusiana* onde Viana de Lima reconhecidamente se move; e a cultura neo-realista que se intersecta no *Inquérito à Arquitectura Regional*, e que promove a aproximação ao “real” para deslinde da utopia moderna.

Embora temporal, geográfica e culturalmente diversos, estes dois planos ganham uma rara confluência em Portugal, que, em particular, Fernando Távora traduz com uma desarmante naturalidade. Mas aquilo que na Vila da Feira, na Quinta da Conceição e em Ofir surge integrado e resolvido, em Caminha aparece desdobrado, quase em estado puro: a caracterização volumétrica da Casa é “arcaica”; a sua espacialidade interior é moderna. A eficácia com que estes temas surgem é demonstração do convencimento e apropriação moderna do Porto, do compromisso que aí se vive, do cosmopolitismo particular que se experimenta na Escola. De facto, a Casa de Caminha não integra as novidades todas dos anos sessenta – é-lhes aliás particularmente imune –, mas não deixa por isso de ser um testemunho relevante do seu tempo. Como aquilo que ficou conhecido por Escola do Porto. De facto, há já algum caminho feito, mas onde a Casa das Marinhas (Viana de Lima, 1954) trai a sua genealogia “heróica” logo na fachada e a Casa de Ofir (Fernando Távora, 1957) integra a modernidade sem a exhibir, a Casa de Caminha é uma montagem quase *cinematográfica*: uma casa rural, espartana, dá lugar a uma narrativa moderna, com os seus actores particulares.

Roll the cameras. Action. Diz Le Corbusier: “Gostaria que os arquitectos se tornassem a elite da sociedade. (...) A arquitectura é uma atitude espiritual e não uma profissão.”¹ Acrescenta Viana de Lima: “que as ilhas insalubres que servem mais de túmulo do que de abrigo sejam substituídas por Unidades de Habitação.”²

¹ Le Corbusier, “Carta de Le Corbusier dirigida aos grupos de arquitectos modernos de Joannesburgo (Transvaal) por ocasião de um manifesto por eles publicado em 1936”, in *Arquitectura*, n.30, Abril/Maio 1949, p. 7

² Viana de Lima, “O problema português da habitação”, in *Sindicato Nacional dos Arquitectos, I Congresso de Nacional de Arquitectura*, Lisboa: SNA, 1948, p. 221

A Casa de Caminha é assim duplamente *artificial*: no exterior, é a replicação de uma casa telúrica, no interior, é a re-encenação do *open space* modernista. Sem esta coexistência e tensão, seria meramente revivalista (da tradição rural ou do movimento moderno).

Pelo contrário, a sua plasticidade moderna recortada no monte, camuflada mas íntegra, tem o carácter de uma provocação que ecoa no tempo: a arquitectura é uma "segunda natureza", onde o "bom selvagem" emergirá como homem civilizado e saudável. A luz são as "luzes". Diz Le Corbusier: "É pela radiação espiritual, pelo sorriso e pela beleza, que a arquitectura deve





³ Le Corbusier, *idem*

⁴ Viana de Lima, *idem*, p.222

⁵ Bruno Zevi publica *Verso una architettura organica*, em 1945, obra que será depois revista e completada em *Storia dell'architettura moderna*, publicada em 1950

⁶ Cf. Ernesto Nathan Rogers, Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2006 [1961], p.24

⁷ Ernesto Nathan Rogers, *idem*

trazer aos homens da civilização maquinista a alegria e não apenas a estricte utilidade. Hoje, é essa luz que é preciso acender. E REPELIR A ESTUPIDEZ.”³ Acrescenta Viana de Lima, mais pragmático: “que a localização da casa dos homens, seja feita de maneira a que o sol possa penetrar em todos os locais de permanência.”⁴

3

Da Villa Savoye (Le Corbusier, 1929) para a Casa das Canoas (Oscar Niemeyer, 1952) há uma passagem significativa: em Poissy, a casa emerge numa clareira, distante e desafiante, “científica”; no Rio de Janeiro, a natureza irrompe na casa, a arquitectura é visceral – é tudo natureza, é tudo arquitectura.

Esta aproximação à “natureza”, como contraponto à tradição racionalista, é o tema central da arquitectura do pós-guerra, na Europa. Aquilo que a arquitectura brasileira faz por transformação do movimento moderno em linguagem própria, *natural*, a Europa tenta pela via da sublimação de uma “arquitectura orgânica” como propõe Bruno Zevi, logo em 1945.⁵ Noutro plano, o pressuposto de “conti-

nuidade” desenvolvido por Ernesto Rogers, entre 1953 e 1965 director da *Casabella-Continuità*, visa integrar a arquitectura moderna como um dos *ramos* da árvore civilizacional⁶, embora “sem negar” as suas “acções originais”, e “pelo contrário insistindo na nossa responsabilidade de as completar.”⁷

No debate inglês, o “neo-brutalismo”, entre ser uma ética ou uma estética como discute Reyner Banham⁸, permite, por referência ao *béton brut* na *Unité d’Habitation* de Marselha, avivar o uso dos materiais “pobres”, e criar o gosto pelo “rude” como técnica expressiva. Ou, como escrevem Peter e Alison Smithson: “lidar com uma sociedade de produção em massa, e arrancar uma poética rude das forças poderosas e confusas que se nos deparam.”⁹

Na sua tensão integradora, a Casa de Caminha pode ser vista no quadro da “continuidade” traçado por Rogers; no tratamento informal e rudimentar dos materiais no exterior, devedora de uma abordagem “brutalista”.

Mas é talvez na cultura não doutrinada do Team 10 que podemos encontrar a principal chave de leitura. É possível estabelecer alguns elementos comuns, mesmo se se trata um exercício arriscado por remeter à experiência complexa e disseminada do Team 10. Mas interessa não esquecer que Sergio esteve presente em Otterlo, 1959, o último CIAM, o seu funeral, ou já o primeiro encontro Team 10, dependendo da perspectiva.

A Casa de Caminha ocupa o mesmo lugar de intervalo ou de impasse entre a crítica e a afeição ao movimento moderno que caracteriza o Team 10; evita ter uma formalidade precisa, proclamar um “estilo”, ou ter um carácter demonstrativo; tem uma certa pretensão ao “anonimato” e ao “primitivo”; privilegia a espontaneidade em detrimento de uma ordem clara; surge tão próxima do movimento moderno como querendo superar o esquematismo da sua tradição; é também inconclusiva enquanto “saída”.

Ben Highmore caracteriza o Team 10 como cultivando “uma modéstia arquitectónica que era uma resposta ética às condições sociais do mundo ocidental”¹⁰, e é esta espécie de “modéstia” que encontramos na Casa de Caminha, já na retaguarda das grandes afirmações modernas, mas sem poder (ou querer) sair do seu raio de influência.

4

Quase camuflada pela vegetação e topografia, escala contida e materiais – entramos à cota alta numa espécie de cabana em ângulo recto de pedra e betão, que no interior revela uma “paisagem” modernista.

A Casa de Caminha é parede e vãos, relação com a terra – aquilo que os brasileiros consideram ter sido a tradição colonial que superaram com a arquitectura moderna. No interior, o mobiliário modela o espaço como num apartamento da *Unité*, espaço medido, ajustado pela bancada da cozinha, pela mesa e cadeiras, pelo armário-murete e coluna-chaminé. A cozinha é um armário aberto, os electrodomésticos significam funcionalidade e conforto, a sala segue-se no *open space*, o tecto acompanha o declive do terreno na direcção da paisagem. As famosas “alcovas” são ainda um armário para dormir; o mobiliário dita o espaço. Aqui está um “funcionalismo mais rico”, para retomar a expressão com que Aldo van Eyck sintetizou a demanda do Team 10.¹¹

A Casa de Caminha é funcionalista, é claro, mas “funcionalismo” aqui significa alegria experimental e não gesto de funcionário. O espaço parece destinado à nossa medida, mínimo mas comunicante, aberto mas criando a noção de abrigo. Talvez seja o fantasma do Modulor, que Sergio usava no atelier de Viana de Lima, a funcionar. Talvez o maior legado de Le Corbusier seja afinal este, que aqui podemos pressentir: uma precisão espacial que emociona, a pequena escala correcta; a medida do corpo humano revertida na medida da Casa que o *Cabanon* (1951) exemplifica de modo extremo.

5

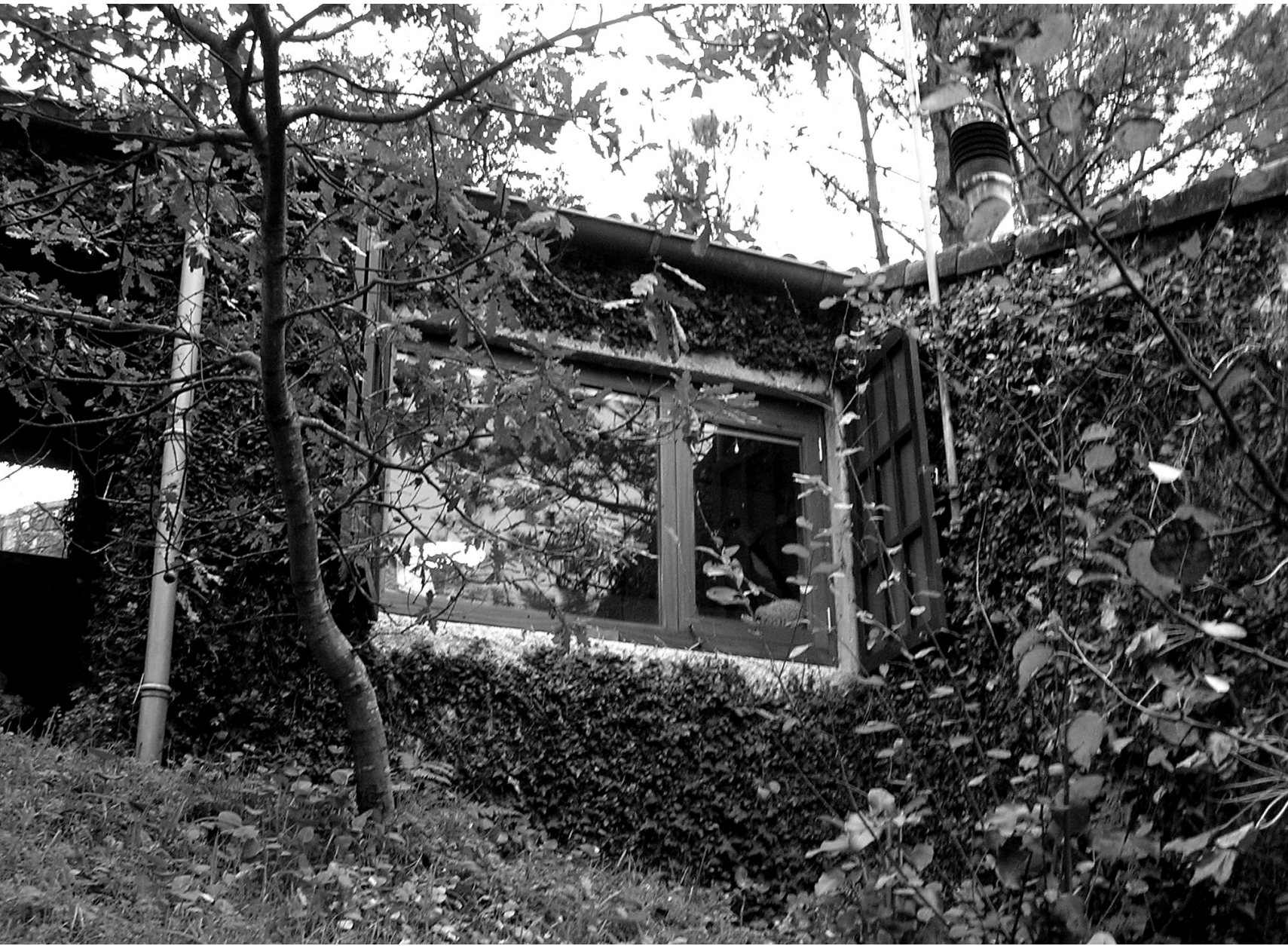
Como comecei por dizer, a Casa de Caminha é a última casa moderna construída em Portugal. A Casa Marques Guedes (Alexandre Alves Costa, Camilo Cortesão, Caminha, 1974) embora partilhe

⁸ Cf. Reyner Banham, *Le Brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*, Paris: Dunod 1970 [*The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, 1966]

⁹ Alison and Peter Smithson, “The new brutalism”, in *Architectural Design*, 4, April 1957, p. 113

¹⁰ Ben Highmore, “Rescuing Optimism From Oblivion”, in Max Risselada, Dirk van den Heuvel (ed.), 2005, p. 273

¹¹ Cf. Aldo van Eyck, “Everybody has his own story, Interview with Aldo van Eyck”, in Max Risselada, Dirk van den Heuvel (ed.), 2005, p. 331



algumas das certezas, tem já patentes as dúvidas que se seguem. A Casa António Carlos Siza (Álvaro Siza, Santo Tirso, 1976-78) é já uma manipulação laboriosa de referências, quase uma colagem. A arquitectura portuguesa não volta a ter este convencimento ou precisão ou candura. A Casa de Caminha segue o percurso de Le Corbusier: da plasticidade cubista dos anos vinte (no interior) ao jogo cru dos materiais nos anos cinquenta (no exterior). As negociações culturais a que fiz referência – a “continuidade”, o “brutalismo”, o Team 10 – não excluem a *démarche corbusiana* da Casa de Caminha, pelo contrário.

Está no crepúsculo da arquitectura moderna, o tempo está a mudar: é uma Casa pré-Venturi e pré-Rossi, arquitectos cujas ideias vão marcar os anos setenta e oitenta. Fecha no entanto o ciclo com felicidade: os problemas da falta de domesticidade e de “decoro” da arquitectura moderna estão resolvidos. Para mais, sendo uma casa única, a Casa de Caminha tem o seu duplo; na verdade, no lugar da Portela há duas casas praticamente iguais.

O que me põe um problema “filosófico”, semelhante aos “koans budistas”: aquilo que escrevi aplica-se à casa do lado?

NO LUGAR DA «AVENIDA CENTRAL»

1

Com a concretização do actual traçado da Avenida Sá da Bandeira, em 1906, enquanto *boulevard* de ligação entre a Alta e a Baixa, Coimbra ganha também a aspiração a um prolongamento urbano face ao rio Mondego. Este projecto implica necessariamente obliterar parte substancial da Baixinha, o que será notório. O espírito dominante é, como sintetiza Alberto Pessoa em 1958, citado por José Santiago Faria, que “toda a obra válida de urbanização terá forçosamente de constituir uma razia”¹. Na prática, os numerosos planos e projectos elaborados ao longo do século xx polarizam esse “rasgamento” no Mosteiro de Santa Cruz, e são propostas vias na continuidade da Rua Olímpio Nicolau Fernandes ou directamente no enfiamento do monumento. Tomando o nome de “Avenida Central” ou “Avenida de Santa Cruz”, estas vias cruzam a malha medieval à maneira de uma “expansão” da cidade, segundo “linguagens” mais monumentalizantes, pitorescas, ou modernistas. O processo de demolições que deu lugar ao chamado Bota-Abaixo, ganhando efectiva expressão nos anos oitenta do século xx, é um acto concreto ao encontro dessa expectativa. Mas, com o aproximar do fim do século, a cultura que envolve as dinâmicas de “reabilitação urbana” será cada vez mais avessa a “rasgamentos” do tipo *tabula rasa* e os quarteirões da Baixinha embora muito degradados e sem significativo valor, no plano erudito, tenderão a surgir como patrimoniais. Far-se-á então sentir um forte apelo público no sentido da sua manutenção enquanto conjunto impermeável. Esta crítica decorre de uma cultura cuja radicalidade se aparenta, no seu idiossincrático fervor, com aquela do *modernismo*, embora no sentido precisamente contrário ao da *tabula rasa*.

Entretanto, em 1994, o Governo atribui a uma sociedade anónima de capitais exclusivamente públicos, a exploração do *metropolitano ligeiro de superfície* e, em 1996, é constituída a Metro Mondego S.A. com a missão de “implementar e desenvolver um sistema de Metropolitano Ligeiro de Superfície nos municípios de Coimbra, Lousã e Miranda do Corvo”. O trabalho realizado no âmbito académico por Paulo Bebiano Correia, entre 1994 e 1996², contempla a possibilidade deste meio de transporte usar o *canal* – no lugar da Avenida Central – que surge no “Estudo Urbanístico” realizado para esta área, em 1992, por Fernando Távora. A Metro Mondego S.A. adopta esta possibilidade e o traçado do metropolitano passa, de facto, a cruzar o lugar anteriormente previsto como Avenida Central. Evolui-se, com esta medida, de uma “expansão” da cidade, à escala do automóvel e de um desígnio formal várias vezes ilustrado ao longo do século xx, para a ideia de um *canal* resumido que serve a “implementação” do metropolitano ligeiro de superfície.

Em 2003 inauguram-se, na área demolida do Bota-Abaixo, dois blocos “em ponte” (habitação, comércio e escritórios), explicitamente delineando a via de atravessamento da Baixinha e criando, nesse sentido, uma forte tensão no sentido do rompimento dos quarteirões adjacentes até à Rua da Sofia. A ruptura de escala aberta pela construção destes dois “edifícios-ponte” – que subentendem obviamente um atravessamento viário à escala da cidade –, a que se seguiram demolições do quarteirão junto à Rua João Cabreira, criaram condições objectivas para a intervenção

¹ Alberto Pessoa, *Plano de Remodelação da Baixa de Coimbra*, Coimbra, 1958, citado em José Santiago Faria, *O Centro Histórico de Coimbra. Aniquilação, Preservação e Reabilitação*.

² Seminário – A intervenção no Património, Práticas de Conservação e Reabilitação, 2005 (policopiado)

³ Cf. José António Bandeirinha, “Projectos Urbanos em Coimbra”, in *ecdj* 6, Coimbra: edarq, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2003, p. 12



³ Cf. “Projecto Base de Documento estratégico para a 1ª Unidade de Intervenção na Cidade de Coimbra”, Abril 2006. Equipa Técnica – Coordenação: Arq. Rui Mealha (Rui Passos Mealha, Arquitectos) *coordenador de projecto*. Arq. José Oliveira (Grupo 3) *coordenador executivo*. Equipa Técnica: Dr. Mário Gonçalves Fernandes, Eng. Hipólito de Sousa, Dra. Elisa Pérez Babo, Arq. Rita Alcobio, Arq. Pedro Alves, Arq. Ricardo Silva, Arq. Ana Sucena, Arq. Hugo Pipa, Eng. Marco Duarte, Dr. Pedro Marques, Sra. Adélia Bastos, Sr. Carlos Fontes. Consórcio Promotor: Eng. Jorge Pereira (Bascol), Sr. Fernando Carneiro (Haisa), Arq. José Oliveira (Grupo 3), Eng. Rui Martins (RME).

⁴ Nuno Rosmaninho, *Coimbra no Estado Novo, Texto para exposição de cartografia Evolução do Espaço Físico de Coimbra*, 2005, p.2 (policopiado).

nesta área. Com efeito, esta é apresentada como prioritária, em Maio de 2006, pela Sociedade de Reabilitação Urbana Coimbra Viva. No entanto, como verificaremos, não está já em questão qualquer tipo de monumentalidade ou inclinação *tabula rasa*. A intervenção para a área da Baixinha compreendida entre o Bota-Abaixo e o início da Rua da Sofia, coordenada pelos arquitectos Rui Passos Mealha e José Oliveira³, faz, na prática, uma vénia ao tempo e a forma da cidade existente, de tal forma se debruça sobre as suas qualidades e dilemas. Se o imaginário do atravessamento desta área ainda existe, o que ficou é o seu *resíduo*, quase o seu valor espectral. O projecto responde intencionalmente à variação cultural ocorrida: não expõe a *ferida*, nem a *estetiza* como é corrente na arquitectura contemporânea – assume-a como preexistente e trata de a *cicatrizar*. Não há no Projecto Base de Mealha/Oliveira nenhuma vanglória do processo de “rasmamento”, mas, pelo contrário, uma consistente lógica de refazimento, de reconfiguração.

Com esta operação terminará o processo da “Avenida Central”, posto de parte o seu formalismo redentor, mas mantendo-se, apesar de tudo, o seu desígnio de ligação e rompimento. O impasse reside agora naquilo que é um dos pressupostos centrais do projecto apresentado: a “implementação” do metropolitano ligeiro de superfície cuja passagem no interior de dois quarteirões reformulados, possibilitará finalmente a ligação directa entre a Alta, a Baixa e a margem do rio Mondego.

2

De facto, a abertura da “Avenida Central” ou da “Avenida de Santa Cruz” pairou no imaginário da cidade durante décadas, pressupondo demolições mais ou menos maciças de acordo com o modelo urbano preconizado. Como escreve Nuno Rosmaninho, “em defesa da *sanidade*, da *circulação* e da *dignidade* e sob a égide do *progresso*, a opinião pública conimbricense de final do século XIX e de início da centúria seguinte encarou a cidade, em particular a Baixa, como um espaço a reformar (...). Foi de arrasamentos que se falou durante setenta anos. Todas as propostas surgidas até aos anos de 1970 supõem amplas demolições e a construção de uma cidade nova”⁴. Nesta sucessão de projectos é recorrente a redefinição da malha urbana da Baixinha no sentido da abertura de vias e praças que enfatizam a presença do Mosteiro de Santa Cruz. O “Projecto dos novos arruamentos na zona da Cidade limitada por Rua Ferreira Borges, Cais, Largo das Ameias e Praça 8 de Maio, de Abel Dias Urbano” (1924) e o “Plano de urbanização da parte baixa da cidade” (1936) de Luís Benavente é exactamente isso que propõem, eliminando a “malha medieval” e substituindo-a por arruamentos de inspiração axial e linguagem “clássica” embora relativamente condicionados e com dificuldade em imporem-se enquanto gestos de ênfase ordenadora. O “Anteprojecto de Urbanização, de Embelezamento e Extensão de Coimbra” (1940), de Etienne De Gröer, deixa antever uma intervenção mais circunscrita e ponderada, que passa pela manutenção, embora corrigida e alargada, da Rua Direita. A “Vista Geral da Avenida de Santa Cruz” mostra este arruamento irrompendo na malha de um novo conjunto

de quarteirões, ligando o Mosteiro ao Mondego à custa da demolição da Estação Nova e do consequente recuo desta para norte. O “Plano Regulador da Cidade de Coimbra”, de Antão de Almeida Garrett (1955), monumentaliza a “Avenida de Santa Cruz”, transformando-a num generoso *boulevard* e o prolongamento da Rua Olímpio Nicolau Fernandes estende-se somente até a uma ampliada Rua Direita. Alberto José Pessoa no “Plano de Remodelação da Baixa de Coimbra” (1956), abandona o prolongamento da Rua Olímpio Nicolau Fernandes e concentra-se na abertura de uma via monumental que surge como uma “Nova Avenida Central” reformulada por relação com os temas do urbanismo modernista, embora num cruzamento interessante – ou hesitação tipológica – entre o “bloco” e o “quarteirão”. Aliás é este exactamente o intervalo que toma o edifício da Associação Académica de Coimbra (1958-59), projectado igualmente por Pessoa. O que é interessante é que o próprio é crítico face as consequências da sua proposta, levantando-se talvez aí a sua sensibilidade *modernista*: “Esta tão discutida Avenida vinha já do plano De Gröer sendo apontada desde o Rio à Igreja de Santa Cruz (...) Hoje não duvido que a Igreja de Santa Cruz resultaria amesquinhada ao topo de uma avenida com cerca de 400m de comprimento”⁵. A “Urbanização da Zona Central da Cidade entre Santa Cruz e o Mondego” (1970), de Januário Godinho, cria variantes que recusam a marcação axial de Santa Cruz e incidem novamente sobre o prolongamento da Rua Olímpio Nicolau Fernandes, remetendo para uma linguagem “tradicionalista”, onde o quarteirão re-emerge como tipologia que assegura uma certa densidade urbana, e as praças e largos são pontuações dessa urbanidade.

O “Plano Urbanização da Baixa” de Manuel Costa Lobo (1971) propõe uma espécie de *edificio-nó* que em ponte permite o prolongamento da Rua Olímpio Nicolau Fernandes, e estabelece um novo remate da Rua da Sofia. Trata-se de uma proposta que, à maneira da época, investe em formas hexagonais e cilíndricas, recriando espaços “orgânicos” e múltiplos, de onde apesar de tudo se destaca, embora ondulante e progressiva, a ligação normalmente conhecida como “Avenida Central”. Este enunciado é já demonstrativo de dúvidas face ao “rascamento” puro e duro da Baixinha, procurando resoluções híbridas, geometricamente mais circunstanciadas. A partir daqui, a “Avenida Central” transformar-se-á, nos projectos desenvolvidos por técnicos da Câmara de Coimbra, basicamente num *canal* – uma “espécie de túnel a céu aberto”⁶ – de atravessamento da estrutura medieval.

E, de facto, nos anos noventa, a Câmara de Coimbra põe de parte a construção da “Avenida Central” considerando que “projectos deste género, com recurso a demolições maciças, realizaram-se nos anos 40 e 50 pela Europa, mas há muito que deixaram de se fazer, seja pelo conceito de património entretanto desenvolvido, seja ainda porque do ponto de vista social como financeiro, se tornaram impraticáveis”⁷. Nesse sentido, a “solução” que se revela capaz de “respeitar a estrutura histórica e criar espaços de transição”, motivando a “respectiva reabilitação”, está a ser “concebida pelos serviços e aprovada pela Câmara”, e “desenvolvida/pormenorizada pelo Arqto. Fernando Távora”⁸. Com efeito, é conhecido um já mencionado desenho de Távora – “Eixo Praça 8 de Maio /Rio” – datado de 1992 e entendido como “Plano de Pormenor” ou

⁵ Alberto Pessoa, *Plano de Remodelação da Baixa de Coimbra*, Coimbra, 1958, citado em José Santiago Faria, *Op. Cit.*

⁶ AAVV, “Da Praça 8 de Maio até ao Rio”, in *Urbanismo Coimbra Anos 90*, Câmara Municipal de Coimbra, Divisão de Planos, 2004, p. 28

⁷ AAVV, *ibidem*

⁸ AAVV, *idem*, p. 29

⁹ Para lá de Gonçalo Byrne como coordenador esta equipa formada no Centro de estudos do Departamento de Arquitectura da FCTUC integrava José António Bandeirinha, Nuno Grande, Rui Lobo, Armando Rabaça.

¹⁰ Cf. AAVV, “Metro Ligeiro de Superfície”, in *ecdj* 6, Coimbra: edarq, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2003, p.16 -27

¹¹ AAVV, *idem*, p.20

¹² O Seminário Internacional de Desenho Urbano teve a coordenação de Gonçalo Byrne. A Comissão Organizadora era composta por José António Bandeirinha, Jorge Figueira, Gonçalo Canto Moniz

¹³ José António Bandeirinha, *Op. Cit.*, p.13

¹⁴ Emilio Tuñón, Luís Mansilla, “Santa Cruz” in *ecdj* 7, Coimbra: edarq, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2003, p.52

¹⁵ Emilio Tuñón, Luís Mansilla, *idem*, p.54

¹⁶ Emilio Tuñón, Luís Mansilla, *idem* p. 55

¹⁷ Emilio Tuñón, Luís Mansilla, *idem* p.56

¹⁸ Cf. *ecdj* 8. “Sofia”. Concurso Público de Ideias para a Reabilitação da Rua da Sofia, Coimbra: edarq, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2004

“Estudo Urbanístico”. Aí está consagrada a solução dos dois “edifícios-ponte”, o desenho de um expectante canal entre a Rua da Sofia e estes edifícios, e o arranjo da Praça 8 de Maio que Távora, de facto, viria a executar.

3

As avolumadas dúvidas face ao previsto “rompimento” da Baixinha levam, em 2003, a Metro Mondego a pedir ao Centro de Estudos do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (FCTUC), um estudo sobre a inserção do metropolitano ligeiro nesta área. Este estudo é realizado por uma equipa coordenada por Gonçalo Byrne⁹, apresentando duas soluções – a primeira mais ambiciosa, a segunda mais pragmática¹⁰ – que, na prática, viabilizam a possibilidade de “rasmamento” dos quarteirões da Baixinha para esse fim. A equipa universitária defende, aliás, o projecto do metropolitano como um “pólo dinamizador da Baixa da cidade”, e uma “oportunidade para a criação de novas frentes urbanas e de um espaço público de qualidade que sirva de motor de transformação e requalificação do tecido urbano degradado”¹¹.

Ainda em 2003, o “Seminário Internacional de Desenho Urbano - Inserções” organizado pelo Departamento de Arquitectura da FCTUC e pela Coimbra 2003, Capital Nacional da Cultura, visando estabelecer uma interacção entre o plano académico e a realidade urbana, convida um conjunto de arquitectos para projectarem a “inserção” do metropolitano em áreas chave da cidade. Esta iniciativa pretende demonstrar que, para lá da bondade própria deste projecto no plano da mobilidade, a “inserção” do metropolitano acarreta uma oportunidade única – e aparentemente ignorada pelos poderes públicos – de regeneração da cidade. Segundo José António Bandeirinha, um dos organizadores do Seminário¹², “a irrefutável clareza física do traçado [do metropolitano]” cria “uma possibilidade única de intervir no desenho do espaço público, de um modo coordenado, sistematizado e hierarquizado”¹³. E é com este espírito de algum voluntarismo e muita convicção cívica que o Seminário se realiza.

A equipa responsável pela área correspondente à Baixinha foi a dupla madrilena Tuñón e Mansilla, que viram no projecto do metropolitano “uma oportunidade para transformar a cidade, e resgatar para os cidadãos a vida fluvial”¹⁴. Nesse sentido, propõem um “novo fragmento de cidade com duas faces: uma que olha para a colina, outra que olha para o rio”¹⁵. O metropolitano permite “colonizar” esta área, acercando a cidade do Mondego e recriando uma outra urbanidade no seu contacto. A margem do rio é entendida como um lugar receptivo e aberto, onde irrompe um “bosque de edifícios”¹⁶ criando uma espécie de *parque escultórico*. Quanto ao atravessamento da Baixinha, ressaltando que deve ser realizado de modo “extremamente cuidadoso”, propõem que o metropolitano seja entendido como “mais um vizinho”¹⁷.

No plano da contestação a este processo, por outro lado, destacaria a proposta de Walter Rossa, no âmbito do “Concurso Público de Ideias para a Reabilitação da Rua da Sofia”, organizado pelo Departamento de Arquitectura da FCTUC e Coimbra 2003, Capital Nacional da Cultura¹⁸

(terceiro prémio). Fazendo uma análise e uma proposta aprofundada para o conjunto da Rua da Sofia, Walter Rossa junta-se “sem inibições, àqueles que não aceitam como procedente o argumento de já terem sido erguidos edifícios no *Bota-a-Baixo*”¹⁹ e o “deplorável estado de conservação dos imóveis a obliterar”²⁰, para justificar o “rasgamento” da Baixinha. Propõe então, em alternativa, que o metropolitano “percorra a Rua da Sofia, inflectindo para poente na Rua João Augusto Machado, seguindo pela Rua do Arnado até a linha que, sobre a margem do rio, liga às actuais estações da Refer”²¹, criando uma via alternativa para o trânsito automóvel²². Ou seja, segundo Walter Rossa, “se o metro de superfície é essencial à revitalização da Baixa, não é coerente que, existindo alternativas viáveis, tal se faça à custa de tecido urbano consolidado e com relevância histórico-cultural”²³.

4

Apesar deste clima de alguma contestação, dir-se-ia que o prolongamento do fluxo da Avenida de Sá da Bandeira na direcção do Mondego é um processo inelutável, por um lado, porque está fixado no imaginário da cidade – que paulatinamente foi construindo sinais nesse sentido –, por outro, porque de facto integra uma racionalidade muito forte em termos de mobilidade. Ironicamente, não é a “implementação” do metropolitano ligeiro de superfície mas um projecto de reabilitação urbana que pode finalmente resolver o processo da “Avenida Central”. Nesse sentido, o Projecto Base apresentado por Mealha/Oliveira, desde o “Caracterização Prospectiva” – que integra uma análise dos “planos e projectos de atravessamento da Baixa” – até à “Proposta de Intervenção” propriamente dita, responde muito sensivelmente a um contexto pouco permeável a tentações *tabula rasa*. Mealha/Oliveira traçam a estratégia da intervenção no sentido de uma “recomposição morfológica”²⁴ da área em projecto, o que significa *refazer o máximo* e *demolir o mínimo* das estruturas preexistentes. Todas as operações previstas no projecto visam integrar o canal viário nos interstícios dos quarteirões como algo que não os aniquila, algo que pode coabitar com a sua “morfolgia parcelar”²⁵. A inventariação de “permanências” cria princípios fundadores para a intervenção; aquilo que é novo, por ter que ser refeito ou conjecturado, é proposto segundo a lógica *do que existe*. Trata-se afinal de moderar o corte que necessariamente



¹⁹ Walter Rossa, “Memória Descritiva, Sofia. Concurso Público de Ideias para a Reabilitação da Rua da Sofia”, in *ecdj* 8. Coimbra: edarq, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2004, p.40

²⁰ Walter Rossa, *ibidem* p.40

²¹ Walter Rossa, *idem* p.41

²² Walter Rossa, *idem*, p.39

²³ Walter Rossa, *idem*, p.41

²⁴ AAVV, “Projecto Base de Documento estratégico para a 1ª Unidade de Intervenção na Cidade de Coimbra”, Abril 2006, s/p policopiado

²⁵ *ibidem*



o atravessamento dos quarteirões acarreta através, como consta na Proposta, do “restabelecimento das escalas e diversos factos urbanos, e por estabelecimento de regras de cerzimento e de contenção dos efeitos de ruptura”²⁶.

Nesse caso, como se evita o *pastiche*, isto é, a cópia voluntariosa que tenta dissimular o tempo percorrido? O projecto tenta definir um *intervalo* onde se recusa a “integração-por-oposição” mas também a “integração-por-imitação”²⁷. Ou seja, considera que as condições com que o projecto se confronta – sítio, programa, contexto patrimonial – não aconselham nenhuma forma de ruptura; mas quer também evitar a solução mimética que caricaturalmente tenta fazer crer que o tempo parou. Em síntese, a proposta define-se modestamente como “um desenho escoreito que minimiza os impactos da ruptura determinada”²⁸. De facto, isto é claro até face aos dois “edifícios-ponte” erguidos no Bota-Abaixo. A proposta de Mealha/Oliveira visa “fechar” os quarteirões aonde intervém, evitando estabelecer qualquer tipo de relação com a escala “objectual” e linguagem “moderna” destes edifícios. É no gosto pela manutenção das parcelas, arestas, incongruências geométricas e de alinhamentos que a proposta se estrutura. A tal “morfologia parcelar” que obviamente os “edifícios-ponte” do Bota-Abaixo não contemplam. Como se afirma no dossier do Projecto Base, “as novas construções reproduzem as correlações de formas, escalas, ritmos e padrões de linguagem patenteadas pelo edificado existente, sendo as actuais morfologias de matriz orgânica e tradicional mantidas e valorizadas”²⁹. Este apreço pela manutenção do existente poderia ser interpretado como uma formulação “cosmética”, como é corrente acontecer nos processos de reabilitação urbana. Nesses casos, trata-se de exacerbar a autenticidade do que é público (a fachada), e desmontar tudo aquilo que é privado (o interior do edifício), restando o consolo da aparência conservada. Não é este o caso, já que o projecto remete para a manutenção de pés-direitos, espacialidades, tipologias, e correlações próprias dos edifícios que serão intervencionados.

Estamos aqui portanto face a uma cultura de projecto que, poder-se-á dizer, pretende estabelecer uma modernidade nos antípodas da *tabula rasa*. Esta proposta necessita de elementos preexistentes para se legitimar – quantos mais melhor – já que se funda numa reconstituição que quer sublinhar, e não eliminar, os acasos que foram modelando as construções. Nesse sentido, aquilo que é proposto como novo – largos, ligações, edifícios – pretende ter o mesmo tipo de verosimilhança do existente, ou até idealmente pertencer à sua ordem. Para isso evita-se qualquer conformação peremptória ou demasiado motivada por afeições geométricas. Persegue-se o pequeno acerto e a escala miúda; procura-se reproduzir o espectáculo do tempo a esculpir a cidade.

Nesta perspectiva de preservação e reprodução da micro-escala da Baixinha, os novos “edifícios-ponte” que rematam os quarteirões – na Rua da Sofia e no Largo das Olarias – são, na verdade, uma espécie de *pórticos* à escala urbana. Sinalizam a existência de uma textura urbana *interior* cuja especificidade justifica esse tratamento diferenciador, quase enigmático. “Entra-se” na Baixinha através do edifício da Rua da Sofia, que tem aliás pouca profundidade, e é “rasgado” no seu plano inferior para permitir a passagem. No fim do atravessamento emerge um segundo “edifício-ponte” que espelha o primeiro e encerra formalmente o micro-cosmos da Baixinha.

²⁶ *ibidem*

²⁷ *ibidem*

²⁸ *ibidem*

²⁹ *ibidem*

A intervenção proposta pela equipa de Mealha/Oliveira, na sua afeição ao que existe, sem negar o apelo da contemporaneidade, ocupa aquilo a que podemos chamar um *centro* metodológico: nem propõe a ruptura “tipológica” e “linguística” nem defende o *pastiche* historicista. Nesse sentido, dir-se-ia que é uma proposta devedora da cultura arquitectónica que ganhou forma a partir da intervenção de Álvaro Siza no Chiado (iniciada em 1989). De facto, o projecto do Chiado evoca uma espécie de *modernidade reticente*, isto é, hostil a mudanças abruptas mas fiel à tradição de autenticidade – construtiva, ética – com que a arquitectura moderna irrompeu nas primeiras décadas do século xx. Esta *modernidade reticente* é uma solução cultural que resolve a necessidade moderna de transformação do real – e de adaptação à contemporaneidade, seja ela qual for – sem pôr em causa os valores preexistentes, neste caso, a validade da “morfologia urbana”, para retomar os termos do projecto de Mealha/Oliveira. Hoje pode parecer apenas uma operação de simples bom senso mas, de facto, é uma metodologia que resulta da adesão e posterior crítica ao idealismo (ou megalomania) de vários modelos de intervenção, como vimos bem patentes na história da reformulação da Baixa de Coimbra. O Projecto Base que Mealha/Oliveira propõem pretende uma transformação em sintonia com o *que existe*. Nesse sentido, adapta-se bem a este tempo de apreensão e apego face aos valores patrimoniais, sem que isso impeça o gesto do arquitecto – de adivinhar projectando.

Por isso desenha novos percursos que se experimentam sobre as malhas preexistentes da cidade – limpando, abrindo delicadamente, recriando temperaturas, abrigando novos usos, introduzindo o cumprimento dos necessários regulamentos. Pretende manter as “tipologias” e “morfologias” do existente ao mesmo tempo que “veicula uma perspectiva contemporânea de intervenção na cidade existente, a verificar o nível dos standards e tipologias dos espaços colectivos, pela qualidade das infraestruturas urbanísticas”³⁰. Como se a arquitectura destes quarteirões dependesse também do confronto entre a ossatura preservada e as demandas contemporâneas do mobiliário urbano, da sinalética, da iluminação, etc.

Ironicamente, a operação que mais se distancia da *modernidade reticente* a que culturalmente pertence este projecto – a criação de “artefactos-resquícios”, estruturas em ferro ou madeira que representam o parcelamento dos edifícios demolidos para o atravessamento do *metropolitano* – visa na verdade recriar “a memória visual da antiga morfologia urbana permitindo uma leitura mais integrada da Rua Direita como um todo”³¹. Ou seja, mesmo conceitos como os “artefactos-resquícios” – que surgem fora da arquitectura – visam a recriação de uma totalidade perdida, e a recuperação da *temporalidade* da Baixinha.

Na verdade, só quando – e se – o metropolitano ligeiro de superfície circular no interior destes quarteirões é que essa *unidade* se ganhará, e o processo da “Avenida Central” poderá ser definitivamente arquivado.

³⁰ *ibidem*

³¹ *ibidem*

CRÉDITOS

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE I

Um pouco mais de azul. Nota Introdutória.

P. 9 | Casa e Estúdio Diego Rivera-Frida Kahlo [Casa Azul], Juan O’Gorman, Cidade do México, 1931. Fotografia: JF

A Geração de 60 [*Público*, Mil Folhas, 2 Setembro 2006]

P. 15 | Serpentine Gallery Pavillion, Rem Koolhaas, 2006. Fotografia: JF

Aprender com Espanha [*Público*, Mil Folhas, 15 Julho 2006]

P. 18 | *AV*, 113, 2005 (capa)

Estado de Emergência: a 10ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza [*Arq./A*, nº42, Fevereiro 2007]

P. 21 e 22 | 10ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza, 2006. Fotografias: JF

Apologia da Casa Recuperada [*Casas Recuperadas, Portugal 2002-2006*, Caleidoscópico, 2006]

P. 24 | *Casas Recuperadas, Portugal 2002-2006*, Caleidoscópico, 2006 (capa)

A Casa dos Outros [*Público*, Mil Folhas, 13 Outubro 2006]

P. 27 | Habitação Municipal Rainha D. Leonor, Porto, Inês Lobo, 2006. Fotografia: JF

Esta Casa não Existe [*Público*, Mil Folhas, 2 Fevereiro 2007]

P. 31 | Casa em Azeitão, Miguel Beleza e José Martinez, 2006. Fotografia: JF

Linguagens de Prazer [*Público*, Mil Folhas, 6 Maio 2006]

P. 33 e 34 | *Vinte e Duas Casas*, 6ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo, Eduardo Souto de Moura, 2005.
Fotografias: JF

Luz Cubista sob Solo Portuense [*Público*, Mil Folhas, 24 Novembro 2006]

P. 37 | Metro do Porto, Estação Casa da Música, Eduardo Souto de Moura, 2002. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

Siza/Souto de Moura (Nip/Tuck) [Inédito, 2007]

P. 39 | Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, 2003. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

A Periferia Perfeita [*A+U*, 430, Siza and architects in Portugal, August 2006 (capa)]

P. 42 | Bairro da Bouça, Porto, Álvaro Siza, 2006. Fotografia: JF

P. 43 | *A+U*, 430, Siza and architects in Portugal, August 2006 (capa)

O ADN da Arquitectura Portuguesa Está Aqui [*Público*, Ípsilon, 30 Março 2007]

P. 47 | Edifício BNU, Lisboa, Tomás Taveira, 1989. Fotografia: Arquivo Tomás Taveira

P. 45 | Casa das Artes, Porto, Eduardo Souto de Moura, 1985-1990. Fotografia: JF

P. 48 | *Arquitectura* nº149, Março-Abril, 1983 (capa)

PARTE II

Sobre um Espelho em Veneza [*JA – Jornal Arquitectos*, 234, “Ser Populista”, Jan-Fev-Mar. 2009]

P. 53 | Representação portuguesa na 11ª Exposição Internacional de Arquitectura, Veneza, Eduardo Souto de Moura/Ángelo de Sousa, 2008. Fotografia: JF

A Arquitectura Tóxica [*JA – Jornal Arquitectos*, 235, “Ser Rico”, Abr-Mai-Jun. 2009]

P. 55 | Fotografia: “Ser Rico”, por José Manuel Rodrigues, 2009

A Diferença Portuguesa (Livre Circulação/Toll Free) [*Livre Circulação. Toll Free. Arquitectos europeus em trânsito*, Fundação Serralves, Caleidoscópico, 2007]

P. 57 | Centro de Visitantes na Gruta das Torres, Pico, SAMI Arquitectos, 2005. FG+SG, Fotografia de Arquitectura

Daysleeper [Inédito, 2006]

P. 59 | Seminário “Novos Territórios, Novas Oportunidades”, Almada, Novembro 2006. Imagens: JF, André Prata, Joana Campos, Rui Fernandes, Sílvia Costa, Teresa Ribeiro

Uma Saída para Coimbra [*Público*, Mil Folhas, 19 Janeiro 2007]

P. 61 | Laboratório Chimico, Museu da Ciência, Coimbra, João Mendes Ribeiro, 2007. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

O Factor Zumthor [*Público*, Mil Folhas, 13 Abril 2009]

P. 63 | Saint Benedict Chapel, Sumvitg, Suiça, 1989. Fotografia: JF

Uma Arquitectura Feliz [*Público*, 14 Dezembro 2007]

P. 64 | Brasília, Oscar Niemeyer. Fotografia: JF

Barack Obama: A design for living [*JA – Jornal Arquitectos*, 233, Outubro-Dezembro 2008]

P. 67 | *Rolling Stone* 1064, October 30, 2008 (capa)

PARTE III

Um Mundo Coral: A Arquitectura de Álvaro Siza [*Álvaro Siza. Fundação Iberê Camargo*, Cosacnaify, São Paulo, 2008]

P. 73, 75 e 77 | Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, Álvaro Siza, 2008. Fotografias: JF

Álvaro Siza: *Modern Redux. Ser Exacto, Ser Feliz* [*Álvaro Siza: Modern Redux*, Hatje Cantz, Berlin, 2008]

P. 79 | *Álvaro Siza: Modern Redux*, Hatje Cantz, Berlin, 2008 (capa)

P. 81, 82 e 84 | *Álvaro Siza: Modern Redux*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, 2008. Fotografias: Bebete Viégas

A Mão que Embala o Berço: Pancho Guedes dentro e fora do Team 10 [*Lisboscópio*, Portuguese official representation.

10. Mostra Internazionale di Architettura, IA - Corda Seca, 2006

P. 86 | Peter e Alison Smithson com Pancho Guedes, Lourenço Marques, final dos anos 1960. Fotografia: Arquivo Pancho Guedes

P. 89 | Leão que Ri, Maputo, Moçambique, 1958. Fotografia: JF

P. 93 | Igreja da Sagrada Família, Machava, Moçambique, 1964. Fotografia: JF

O Projecto Sonâmbulo [*Pancho Guedes. "Vitruvius Mozambicanus"*, Museu Colecção Berardo, 2009]

P. 94 | Auto-retrato, Joanesburgo, 1980. Fotografia: Arquivo Pancho Guedes

P. 98 | Pancho Guedes em Veneza, 2006. Fotografia: JF

P. 99 | Polana Bar, Lourenço Marques, Moçambique, 1955. Fotografia: Arquivo Pancho Guedes

O Mundo Português [*11 Cidades/Cities. Projectos/projects 1995-2005*, Graça Dias-Egas Vieira, Civilização Editora, 2006]

P. 101 | Restaurante Casanosta, Lisboa, Manuel Graça Dias, 1985. Fotografia: Arquivo Manuel Graça Dias

P. 103 | Teatro Municipal de Almada, Teatro Azul, 2005, Almada. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

P. 105 | Habitação e comércio no gaveto da Casal Ribeiro/Actor Taborda, Lisboa, 2005, Imagem: Contemporânea, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira

Encontrar Casa. O Panorama Residencial em Portugal [*Arquitectura Viva*, 109, 2006]

P. 106 | Conjunto residencial Vianapolis, Viana do Castelo, Atelier 15, Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez. Fotografia: Arquivo Atelier 15

P. 107 | Bairro da Bouça, Porto, Álvaro Siza, 2006. Fotografia: JF

P. 108 | Sete edifícios de Habitação no Salgueiral Sul, Guimarães, Contemporânea, Manuel Graça Dias + Egas José Vieira, 2003. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

P. 111 | Casa O, Torgueda, Vila Real, António Belém Lima, 2006. Fotografia: FG+SG, Fotografia de Arquitectura

A Casa do Lado [*Só nós e Santa Tecla*, Equações de Arquitectura, Dafne Editora, 2008]

P. 113, 114 e 116 | Casa em Caminha, Sergio Fernandez, 1973. Fotografias: JF

No Lugar da "Avenida Central" [*Monumentos nº 25*, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais Setembro 2006]

P. 119, 123 e 124 | Inserções, Seminário Internacional de Desenho Urbano, Santa Cruz. Imagens: Emilio Tuñón + Luis Mansilla in *ecdfj* 6.7, eldarq, Coimbra, 2003

