

CUIDADO



É ICÓNICO!

PROJECTO FINAL DE ARQUITECTURA

Pedro Miguel Pais Abalada

ORIENTADORES

VERTENTE TEÓRICA

Ana Vaz Milheiro – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

VERTENTE PROJECTUAL

Gabriela Gonçalves (coordenador) – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

José Luís Saldanha – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ISCTE-IUL 2011-2012

ÍNDICE GERAL

PREÂMBULO	7
VERTENTE TEÓRICA	
TRABALHO TEÓRICO	15
VERTENTE PROJECTUAL	
A REFUNDAÇÃO DO CENTRO O CASO DO VALE DE STº ANTÓNIO	199
TEMA I	221
PROJECTO URBANO	
TEMA II	253
PERCURSO NARRATIVO	
TEMA III	263
CENTRO INTERPRETATIVO	
TEMA IV	281
RESIDÊNCIA DE ESTUDANTES	
ANEXOS	303

PREÂMBULO

PREÂMBULO

CUIDADO: É ICÓNICO! representa a compilação de um trabalho a nível prático e teórico, produzido no decorrer do ano lectivo 2011/2012 sobre a cadeira de Projecto Final de Arquitectura e a vertente de Laboratório da Cultura Arquitectónica Contemporânea, do Mestrado Integrado em Arquitectura do ISCTE-IUL.

Este trabalho, tal como o nome indica, revela o estudo de um fenómeno recorrente na prática da arquitectura contemporânea – o ícone. Esta escolha tornou-se bastante oportuna e até mesmo tentadora, aquando do lançamento do trabalho prático anual – *Refundação do Centro*, em que somos confrontados sobre o problema de uma nova centralidade num lugar completamente desvitalizado e deixado ao abandono como o Vale de Santo António, em Lisboa.

Este vale apresenta-se como um dos poucos vazios urbanos em pleno centro da cidade de Lisboa, em que a ocupação do seu tecido urbano foi extremamente lenta e de pouca força. Essas ocupações foram sempre de carácter muito rural, com a subsistência de numerosas quintas até à contemporaneidade. Exceptua-se a linha costeira que, desde inícios do século XVI, fora um local de eleição para a fixação de residências apalaçadas de repouso das elites Portuguesas da época, criando assim a denominada Estrada Real. Nesta estrada, valoriza-se a existência, não de um palácio, mas de um convento de grandes dimensões que marca toda esta zona. Falamos do Convento de Santos-o-Novo, que, no ponto de vista desta investigação, constitui o ícone do lugar e irá ser umas das charneiras para a revitalização do vale na proposta de projecto urbano.

Paralelamente à realização da proposta urbana, o território foi dividido em cinco zonas de intervenção da responsabilidade de cada elemento do grupo. A área de intervenção desenvolvida neste trabalho foi a designada zona número cinco – a mais oriental do Vale de Santo António, com o objectivo de criar um percurso narrativo a passar pela mesma até ao núcleo da intervenção – o Convento de Santos-o-Novo. Neste local realça-se outro edifício conventual – o Convento de Madreus. É nesse ponto que o percurso se inicia e pelo seu caminho vai descobrindo bolsas de terreno devolutas e desvitalizadas e cuja intervenção de reabilitação se sugere neste trabalho.

A área envolvente ao Convento de Santos-o-Novo será alvo de uma intervenção de carácter contemplativo em todo o seu redor, onde serão criadas plataformas de embasamento que funcionam como espaço público e permitem, simultaneamente, revalorizar o convento e devolver-lhe a dignidade que o tempo e as péssimas intervenções lhe retiraram.

É dentro desta lógica de respeito pelo lugar e, sobretudo, pelo objecto icónico do Convento, que o programa do primeiro trabalho de projecto de arquitectura, para a criação do Centro Interpretativo dos Santos-Mártires de Lisboa se vai materializar. A ideia de ocultar o Centro Interpretativo, visa, em primeiro lugar, um processo de depuração e cristalização do Largo das Comendadeiras de Santos-o-Novo, resolvendo, deste modo, não constituir nenhuma barreira física, desenhando apenas com limites de guardas o novo espaço público. Em segundo lugar, este projecto organiza-se em torno da narrativa e história dos Santos-Mártires que, reza a lenda, fizeram um percurso de Roma até Lisboa para serem martirizados. Para isso, o espaço expositivo anda sempre imbuído num percurso que irá culminar dentro do claustro do Convento – o maior da Península Ibérica e constituirá um dos momentos mais marcantes de qualquer visita.

No que respeita ao Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea, foram também realizados uma série de trabalhos de análise sobre a cidade de Lisboa, entre eles, a leitura dos livros *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago (1984) e *Passado, Lisboa, Presente / Presente, Lisboa, Futuro* (2001) de Manuel Graça Dias; e dos filmes *Um Adeus Portugêês* (1985) de João Botelho, *Lisbon Story* (1994) de Wim Wenders e *Alice* (2005) de Marco Martins. Posteriormente foi realizado um trabalho de análise intitulado - *Lisboa Iconográfica: 13 projectos depois da Expo 98'*, que levou de uma forma directa à escolha da investigação teórica: *Ícone em Arquitectura*.

Apesar disso, dadas as diferentes abordagens e interpretações a que o termo *ícone* se presta, revelou-se indispensável, a certa altura desta investigação, limitar o seu conceito, de forma a torná-lo manuseável. O tema é completamente actual, ainda que o seu significado etimológico tenha sido usado para descrever e, até mesmo, para explicar fenómenos religiosos que remontam à Antiguidade Clássica. Com efeito, desde o período pós-moderno, em especial no que começou a desencadear nos Estados Unidos, que a arquitectura saciou um desejo de simbolismo do qual carecia há imenso tempo, devido a um enorme jejum provocado pela arquitectura moderna europeia.

É nesta baliza temporal, entre o início da pós-modernidade e a actualidade que a investigação mais se vai centrar. Para isso, e numa primeira fase da mesma, são decisivos os contributos de três autores norte-americanos, que teorizaram e documentaram esta questão do ícone em arquitectura, nas suas mais importantes obras. Dispomo-los aqui por ordem de apresentação no trabalho - Kevin Lynch, Robert Venturi e Charles Jencks.

Kevin Lynch através da sua obra *A Imagem da Cidade* (1960) orienta-nos sobre uma definição mais esclarecedora de um ícone, ou melhor, da imagem em cidade. Com um segundo contributo de Robert Venturi, em colaboração com Denise Scott-Brown e Steve Izenour, no seu livro *Learning From Las Vegas* (1977), iremos reflectir sobre a condição pós-moderna e pelo significado olvidado que agora é redescoberto. O estudo do caso pop / vernacular da Strip de Las Vegas, mostra de forma pedagógica e autodidacta, que é possível fazer “arquitetura sem arquitectos”. Por último, Charles Jencks é um autor incontornável por manter animado o debate desde *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) até a uma das suas mais recentes obras *The Iconic Building: The Power of Enigma* (2005), em que expõe a nova condição e evolução do ícone. Refere o seu *status* perante os *mass media*, criticando a falta de crença de uma sociedade visivelmente desgastada, suportada por arquitecturas de plurissignificações.

Com o depoimento destes três autores, é inegável que o pós-modernismo norte-americano é a chave de toda esta investigação. Desde a arquitectura do Movimento Moderno que a iconografia tinha sido posta de parte e agora é, novamente, ressuscitada e revalorizada. Os Estados Unidos convocaram a alusão e o simbolismo novamente em discussão, não só a nível nacional, como também a nível internacional chegando às cidades do velho continente europeu, tornando-se hoje, num dos fenómenos artísticos e culturais mais debatidos por todo o mundo.

Neste sentido, importa agora confrontar e perceber numa segunda parte, que relação manteve esta cultura pós-moderna norte-americana com a cultura arquitectónica portuguesa e em que medida isso nos afectou enquanto cultura e nação. Para perceber melhor os impactos que tanta excentricidade e irreverência tiveram no nosso país, esta investigação decidiu entrevistar cinco arquitectos cujo relacionamento com o tema é bastante directo. Nomearam-se os arquitectos: Jorge Figueira, Nuno Grande, Manuel Vicente, Hestnes Ferreira e Bernardo Rodrigues.

Com a colaboração destes cinco profissionais, a investigação conseguiu compreender o panorama da arquitectura portuguesa face a esta hegemonia norte-americana durante todo o século XX. Através do confronto e da visão comparativa dessas duas realidades, conseguimos verificar se essa questão de ícone se integrou numa cultura tão complexa e tão pessoal, como é a cultura arquitectónica portuguesa.

No segundo projecto de arquitectura, as Residências de Estudantes, já se enquadram numa condição mais iconográfica. Enquanto o projecto anterior do Centro Interpretativo se premeia pela humildade e modéstia perante o local e a intervenção sensível em redor do verdadeiro ícone – o Convento, neste segundo caso, o discurso será completamente o oposto. A resposta a diferentes condicionantes, como sejam a escala do programa – habitação estudantil, e da envolvente – torres de habitação colectiva, e até outras influências externas ao acto projectual, levou a ponderar outro tipo de atitude perante o local que não fosse simplesmente a modéstia. Agora, a humildade dava lugar a alguma excentricidade para conseguir captar a escala da envolvente, marcando o lugar e ao mesmo tempo resolvendo o próprio programa pedido.

Em suma, este trabalho *CUIDADO: É ICÓNICO!* pode ser visto, em primeira instância, como um contributo para um melhor esclarecimento em redor deste conceito. Esta capa de índole bastante provocatória pretende passar uma mensagem de alerta e de aviso, tal como acontece na sinalização rodoviária. Mesmo assim, é apenas uma chamada de atenção e não uma proibição, pela razão de que não rejeitamos, de forma alguma, a utilização de momentos icónicos, desde que devidamente adequados a cada situação. O conjunto da componente teórica de investigação e prática projectual que constituem a totalidade deste trabalho, pretendem demonstrar essa ideia, ou seja, que tanto o pós-modernismo, como os edifícios icónicos não devem ser banidos da nossa cultura, mas sim utilizados de forma mais doseadas.

VERTENTE TEÓRICA

ÍCONE EM ARQUITECTURA
CONFRONTO DA VISÃO PÓS-MODERNA NORTE-
AMERICANA NA ARQUITECTURA PORTUGUESA

ORIENTADORA
Ana Vaz Milheiro
Professora Auxiliar ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	21
RESUMO	23
ABSTRACT	25
INTRODUÇÃO	27
PRIMEIRA PARTE	31
1. DEFINIÇÃO DE ÍCONE - O CONTRIBUTO DE KEVIN LYNCH	
1.1 O QUE É UM ÍCONE? ÍCONE COMO IMAGEM	35
1.2 ÍCONE EM ARQUITECTURA A REDESCOBERTA DO PENSAMENTO ICONOGRÁFICO	37
1.3 A CONSTRUÇÃO DE UM ÍCONE RELAÇÃO ENTRE ÍCONE E INDIVÍDUO	39
1.4 ÍCONES ENQUANTO PONTOS DE REFERÊNCIA	43

2. CONTEXTUALIZAÇÃO: PÓS-MODERNISMO NORTE-AMERICANO

- 47 **2.1 CLASSICISMO SUPERADO**
INÍCIO DO CONCEITO DE MODERNIDADE
- 51 **2.2 CAUSA DE MORTE DO MOVIMENTO MODERNO**
- 53 **2.3 A LINGUAGEM DO PÓS-MODERNISMO**
- 55 **2.4 O CONTEXTO NORTE-AMERICANO**

3. A PEDAGOGIA DE LAS VEGAS - O CONTRIBUTO DE ROBERT VENTURI

- 59 **3.1 APRENDENDO COM A AMÉRICA**
A INGENUIDADE GENIAL
- 61 **3.2 MORE IS NOT A BORE!**
O SIMBOLISMO VOLTOU!
- 63 **3.3 A CONTAMINAÇÃO VISUAL DE LAS VEGAS**
TERRA DE ÍCONES

4. A NOVA CONDIÇÃO DO ÍCONE - O CONTRIBUTO DE CHARLES JENCKS

- 69 **4.1 O QUE SOMOS E PARA ONDE VAMOS?**
O ESMORECIMENTO DO PÓS-MODERNISMO

4.2 A MEDIATIZAÇÃO DO ÍCONE	73
O NOVO PARADIGMA DA ARQUITECTURA DO SÉCULO XXI	
4.3 ARQUITECTOS COMO ESTRELAS (DE)CADENTES	77
4.4 ARQUITECTURA BLOB	83
QUANDO O GLOBAL NÃO ENCONTRA O LOCAL	
4.5 A FRAQUEZA DO ÍCONE: ICONOCLASTIA	85
ENTRE A CIDADE GENÉRICA E O TERRORISMO	

SEGUNDA PARTE

NOTA INTRODUTÓRIA	91
CONVERSA COM CINCO ARQUITECTOS PORTUGUESES	
1.1 ÍCONE PARA A CULTURA ARQUITECTÓNICA PORTUGUESA	93
1.2 ARQUITECTURA PORTUGUESA	95
ENTRE A EXCENTRICIDADE E A MODÉSTIA	
1.3 DILEMA DA CULTURA ARQUITECTÓNICA PORTUGUESA	99
ENTRE O UNIVERSO FRANCOFONO / ITALIANO E O AMERICAN DREAM	
1.4 A REVOLUÇÃO DOS PÓS EM PORTUGAL	101
PÓS 25 DE ABRIL E PÓS-MODERNISMO	
1.5 INFLUÊNCIAS NORTE-AMERICANAS EM PORTUGAL	105

ENTREVISTAS

111 **BERNARDO RODRIGUES**

125 **NUNO GRANDE**

137 **MANUEL VICENTE**

147 **HESTNES FERREIRA**

159 **JORGE FIGUEIRA**

177 **CONCLUSÕES FINAIS**

185 **BIBLIOGRAFIA**

193 **CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES**

AGRADECIMENTOS

Sendo um sonho de menino formar-me enquanto arquitecto, agradeço naturalmente aos meus pais tornarem possível tal desejo. A eles agradeço também o amor e carinho, a honestidade e educação.

À minha avó, minha segunda mãe e fiel companheira, o exemplo de pessoa a seguir e recordar.

À minha irmã Matilde, as momentâneas algazarras mas o amor constante.

À Sofia Lopes, o apoio de uma irmã mais velha que nunca tive.

À Juliana Mota, a doce e ternurenta companhia, e a paciência inesgotável de alguém que nunca me deixou desistir, mesmo nos momentos mais difíceis.

À Professora Ana Vaz Milheiro, pela orientação não só deste ano, mas de todos os cinco anos que aqui fiz.

À Professora Gabriela Gonçalves e ao Professor José Saldanha, os conselhos e as conversas sobre arquitectura.

Ao meu grupo de trabalho – Andreia Caldeira, João Sousa, e Mário Silva, a excelente amizade e harmonia gerada e o produtivo trabalho desenvolvido.

Aos restantes amigos – Ana Rita Dias, Ana Fragata, Ana Moural, Catarina Oliveira, Fábio Correia, Mariana Evangelista, Luís Martins, Rita Patinha e Rúben Viegas, pela amizade criada e mantida nestes longos cinco anos.

Ao grupo dos “açorianos” – Daniel Bettencourt, José Luís Silva, Miguel Nóbrega, Rodrigo Ourique e Tiago Ornelas – as conversas e discussões acesas sobre projecto. Sem eles, parte da qualidade que aqui apresento não existiria.

Ao grupo das “meninas” – Filipa Taborda, Marta Alves, Sofia Visenjou, Paula Silva e Inês Viegas, pela alegria contagiante diariamente nas salas de aula.

Aos arquitectos entrevistados nesta investigação: Bernardo Rodrigues, Jorge Figueira, Hestnes Ferreira, Manuel Vicente e Nuno Grande, o conhecimento que nem sempre vem nos livros.

A todo o corpo docente do ISCTE-IUL com quem tive o prazer de me cruzar, bem como todos os colegas e amigos que aqui fiz.

A todos eles, o meu MUITO OBRIGADO!

Palavras-chave: ícone, alusão / simbolismo, pós-modernismo, excentricidade, linguagem, monumentalidade, star-system.

Desde os tempos que remontam à Antiguidade Clássica que a utilização de ícones está relacionada com a explicação da arte sacra, sendo um veículo de fácil leitura e compreensão, uma vez que se associa sempre à questão da imagem e da visão.

No contexto da arquitectura, poderíamos abordar cada estilo histórico e analisar a sua iconografia, mas é, sobretudo, na transição do século XVIII para o XIX, que a linguagem arquitectónica supera fortemente as normas clássicas. A libertação dos cânones clássicos levou, entre outras coisas, à alteração da escala, já bastante afastada da proporção humana e que ganha agora contornos de monumentalidade e conseqüentemente de simbolismo e iconografia. A *architecture parlante*, assim denominada na época, imprimia pela primeira vez nos edifícios, um carácter representativo e comunicativo da sua função ou identidade perante a sociedade.

Mais tarde, no início do século XX, inspirados no *form follows function*, de Louis Sullivan (1856-1924), os Modernistas rejeitaram a atitude icónica. Em detrimento disso, deram primazia ao conceito *less is more*, de Mies van der Rohe (1886-1969) e à simplicidade de volumes brancos desmemoriados de historicismos, originando deste modo a sua própria linguagem.

Na segunda metade do século XX, o Movimento Moderno perdeu fulgor e a excessiva crítica obrigou à passagem de testemunho para outro momento da história da arte, convencionalmente chamado: Pós-Modernismo que, tal como indica, constitui um “pós” e uma superação ao movimento anterior. Uma das pretendidas superações foi a recuperação do *simbolismo olvidado* da arquitectura – expressão conotada pelo autor e arquitecto norte-americano Robert Venturi (1925-). De facto, podemos classificar e dividir o Pós-Modernismo em dois tipos: o Europeu (Italianizante) e o Norte-Americano (Anglo-saxónico). Sem dúvida que o mais frenético, delirante, excêntrico e, conseqüentemente, mais iconográfico é, com toda a certeza o segundo caso e será neste que a investigação se compromete a aprofundar.

É precisamente com Robert Venturi que iremos conhecer esse lado mais frenético e iconográfico dos Estados Unidos, através da sua obra *Learning From Las Vegas* (1977), demonstrando a pedagogia da cultura vernacular/pop dos anos 1960-70 e o fascínio por esta “arquitetura sem arquitectos”. Além de Venturi, duas outras figuras norte-americanas vão estar em debate nesta investigação. Falamos de Kevin Lynch (1918-1984) e Charles Jencks (1939-).

O primeiro, na sua obra *A Imagem da Cidade* (1960), terá um contributo inicial importante no trabalho, para um esclarecimento mais preciso do que é afinal um ícone e que relação tem em cidade. O segundo, por ser uma figura incontornável à volta da temática pós-moderna e que sempre manteve acesa a discussão sobre o assunto. Acompanhou também a evolução desta ressuscitada arquitectura iconográfica até ao novo Milénio e avaliou no seu livro *Iconic Building* (2005), tanto o novo estatuto dos edifícios ícones como o dos arquitectos através do *Star-System*.

A segunda parte desta investigação terá como base o confronto entre a primeira realidade apresentada com a cultura arquitectónica portuguesa. Que impacto teve no nosso país? Que arquitectos americanos influenciaram verdadeiramente os nossos? Ou o que será o ícone para a arquitectura portuguesa? São algumas das questões que foram levantadas e posteriormente respondidas através do importante diálogo com cinco arquitectos portugueses, a saber: Jorge Figueira, Nuno Grande, Manuel Vicente, Hestnes Ferreira e Bernardo Rodrigues. Todos os arquitectos entrevistados são profundos conhecedores - directa ou indirectamente - do que representa a cultura pós-moderna norte-americana para a nossa arquitectura. Tiveram não só, um papel decisivo para esta investigação, mas também coadjuvaram a produzir decisivas conclusões sobre o que é verdadeiramente a arquitectura pós-moderna portuguesa.

ABSTRACT

Keywords: icon, allusion / symbolism, postmodernism, eccentricity, language, monumentality, star system.

Since times dating back to Classical Age that the use of icons is related to the explanation of sacred art, being a vehicle for easy reading and understanding once it always associates the question of image and vision.

In the context of architecture, we could approach each historical style and examine its iconography, but it is especially in the transition from the 18th to the 19th centuries, that the architectural language strongly outperforms the classic norms. The release of the classical canons led, among other things, to change the scale, already quite remote from human proportion and now earns contours of monumentality and consequently of symbolism and iconography. The *architecture parlante*, named at the time, printed for the first time in buildings, a representative character and its communicative function or identity towards society.

Later, in the early 20th century, inspired by *the form follows function* of Louis Sullivan (1856-1924), the Modernists rejected the iconic attitude. Instead of it, they gave primacy to the concept of *less is more* by Mies van der Rohe (1886-1969) and the simplicity of white volumes forgetful of historicisms, thereby causing its own language.

In the second half of the 20th century, the Modern Movement lost blaze and the excessive criticism forced to handover to another time in art history conventionally called: Post-modernism which, as indicated, is a "post" and a overcoming above. One of the overruns was intended to the recover forgotten symbolism of architecture - expression connoted by the author and American architect Robert Venturi (1925-). In fact, we can classify and divide Post-modernism in two types: the European (Italian) and North American (Anglo-Saxon). Undoubtedly, the most frantic, frenzied, eccentric and consequently more iconographic for sure is the second case and will be committed to deepen by this investigation.

It is precisely with Robert Venturi that we know this frantic and iconography side of the United States, through his work *Learning From Las Vegas* (1977), demonstrating the teaching of vernacular culture / pop of the years 1960-70 and fascination for this "architecture without architects". Besides Venturi, two other north-american figures will be under discussion in this investigation. We talk about Kevin Lynch (1918-1984) and Charles Jencks (1939-). The first, in his book *A Imagem da Cidade* (1960), will have an important contribution in the initial work, for a more precise explanation of what are, after all, an icon and this relationship in cities. The second, being an inescapable figure around the theme of post-modern and always kept alive the debate on the subject. Also followed the evolution of this revived iconographic architecture to the new millennium and evaluated in his book *Iconic Building* (2005), both new status as iconic buildings, and for architects through the *Star-System*.

The second part of this research will be based on the comparison between the first reality presented with the Portuguese architectural culture. What impact has had on our country? Which American architects who truly influenced ours? Or what will be the icon for Portuguese architecture? These are some of the points that were raised and then answered through important dialogue with five Portuguese architects, as follows: Jorge Figueira, Nuno Grande, Manuel Vicente, Hestnes Ferreira and Bernardo Rodrigues. All architects interviewed are knowledgeable - directly or indirectly - what represents the postmodern American culture for our architecture. They had not only a decisive role in this research, but also helped to produce decisive conclusions about what is truly post-modern Portuguese architecture.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação desenvolvida como prova final do Mestrado Integrado em Arquitectura tem como tema principal o ícone e o seu uso e utilização em arquitectura. No entanto, a definição de ícone é um termo polémico e de difícil tratamento, pois abarca no seu significado um sentido inconclusivo e incongruente.

No entanto, dadas as diferentes abordagens e interpretações a que o termo “ícone” se presta, revelou-se indispensável, a certa altura desta investigação, limitar o conceito, de forma a torná-lo manuseável. O tema é completamente actual, ainda que o seu significado etimológico tenha sido usado para descrever e até mesmo para explicar fenómenos religiosos que remontam à Antiguidade Clássica.

Esta temática, que tem estado ultimamente presente em discussões públicas e é perfeitamente identificável no contexto actual, é vista, na óptica desta investigação, como uma oportunidade e estímulo para um esclarecimento e noção mais clarificadora do que é hoje afinal um ícone. Foi precisamente num acto público, a propósito do lançamento do livro *Anos 1980* de Jorge Figueira^[1] com posterior conferência do autor e do arquitecto convidado Tomás Taveira, a qual levou esta investigação a ganhar contornos mais concretos.

Torna-se igualmente oportuna e mesmo tentadora, quando o tema do trabalho prático anual é a *Refundação do Centro*, em que somos confrontados sobre o problema da nova centralidade, e em simultâneo com um trabalho inicial de análise intitulado: *Lisboa Iconográfica: 13 projectos depois da Expo 98*. Na perspectiva desta dissertação, torna-se essencial avaliar o ícone como possível gerador de nova(s) centralidade(s).

Posto isto, o enfoque temporal que esta investigação irá tomar passa pela contemporaneidade, mais precisamente, pela condição de pós-modernidade pois, citando Álvaro Siza: *pós-modernos somos todos*. (FIGUEIRA, 2011, p. 22) Neste sentido, a pós-modernidade é um desafio bastante aliciante e que transporta consigo ainda um significado bastante controverso e polémico. Também o facto de ter sucedido a um dos estilos mais marcantes da história da humanidade - o Movimento Moderno - época de *tabula rasa*,

levou a iconografia a ser um tema completamente vulgarizado, omitido e desmemoriado.

O pós-modernismo que aqui introduzimos, deve ser entendido através de duas grandes “escolas”: a europeia e a norte-americana. Esta investigação forçar-se-á na segunda, a norte-americana, pois foi esta que conseguiu ter uma reacção mais intempestiva e um distanciamento maior perante os cânones do Movimento Moderno. Curiosamente, o fim do Movimento Moderno, no início da segunda metade do século XX, vai coincidir com um despoletar dos Estados Unidos em várias áreas, como a científica – com as descobertas nucleares e aeroespaciais; bélicas – com o desenvolvimento de armamento que permitiu vencer a 2ª Guerra Mundial e político / económico – com os modelos Fordista e Thatcher & Reagan. Até mesmo na arquitectura, a cultura norte-americana de uma forma generalizada, constituiu sempre uma cultura sem grandes antepassados e por isso descomplexada de um património que não possuía valor. Aos pós-modernistas norte-americanos fazia mais sentido dar valor ao quotidiano, banal e popular e, nesse veio, trouxe para o seu léxico a cultura popular / vernacular e que, em grande medida, é inspirada nos valores da cultura europeia. A valorização de tudo aquilo que o Modernismo rejeitou vai com certeza colocar uma maior receptividade à ideia de ícone, também rejeitado pelos Modernos.

Este conceito, enquanto simbolismo e alusão em arquitectura, foi então ressurgido pelo Pós-Modernismo norte-americano e, acima de tudo, teorizado e (re)documentado por três figuras importantíssimas deste país. Estas personalidades representam, na perspectiva deste trabalho, um pensamento evolutivo sobre esta temática. Falamos de Kevin Lynch, Robert Venturi e Charles Jencks. A formulação deste pensamento evolutivo começa com o contributo de Kevin Lynch através da sua obra *A Imagem da Cidade* (1960), em que o autor nos orienta sobre uma definição mais esclarecedora de um ícone, ou melhor, da imagem em cidade. O autor nunca aborda o tema pelo nome que aqui tratamos, talvez porque não fosse cliché, na altura, essa denominação de ícone e iconografia. É também importante notar que esse pensamento se idealizou e concretizou na década de 1960, ou seja, ainda prematuro e pré-pós-modernista. Começou a surgir posteriormente nessa década um pensamento sobre a imagem e a sua relação com a cidade, numa definição mais fechada do conceito de ícone. Esta primeira parte será importante enquanto iniciação ao tema, pois colocará a resposta à pergunta: O que é afinal um ícone?

No entanto, o contexto é essencial para entendermos esta problemática do ícone. O Modernismo teve uma atitude de completa isenção sobre a arquitectura iconográfica e alusiva, o que fez em grande medida tornar o Pós-Modernismo num “filho rebelde” deste

estilo. De facto, o que não teve o Moderno em iconicidade teve a Pós-modernidade em excesso. É esta frenética e delirante realidade icónica que iremos analisar, com um segundo contributo de Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steve Izenour no seu livro *Learning From Las Vegas* (1977). Este, já perfeitamente enquadrado na condição pós-moderna, irá reflectir e estudar o caso pop / vernacular do Strip, mostrando assim, de forma pedagógica e autodidacta, que é possível fazer “arquitetura sem arquitectos”. A alusão a determinadas formas e busca pelo significado olvidado pelo modernismo, transformou este livro num manifesto contra a corrente moderna.

Por último, Charles Jencks é um autor incontornável por manter animado o debate desde *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) até a uma das suas mais recentes obras *The Iconic Building: The Power of Enigma* (2005), em que o autor expõe a nova condição e evolução do ícone. Refere o seu *status* perante os *mass media*, criticando a falta de crença de uma sociedade em crise e visivelmente desgastada, tanto física como psicologicamente, suportada por arquiteturas de plurissignificações. Revela também um sentido de advertência, tal como demonstra, de uma forma provocatória, a capa deste trabalho, quase que a conferir ao ícone um carácter radioactivo e, conseqüentemente, prejudicial à humanidade. Por ambigüidade, pretende-se passar aqui também um sentido de linguagem automobilística, sendo este trabalho uma chamada de atenção e precaução perante o estado actual da arquitectura e do estatuto que o arquitecto tem transportado ao longo dos anos.

Em suma, estes três autores, apesar de não serem os únicos, formaram ideias e estudos acerca da iconicidade e têm esse elo em comum, o facto de serem norte-americanos. Esta primeira parte da investigação apenas os juntou e unificou, de forma a cristalizá-los num pensamento firme e definido do termo ícone.

Depois do *boom* artístico e cultural que se deu na América, a Europa também se pós-modernizava sem muita da euforia norte-americana. Aliás, o pós-modernismo europeu era mais italianizante e erudito, cuja figura principal era a de Aldo Rossi. É claro que a cultura italiana e classicista, que estava mais próxima da portuguesa, tinham, à partida, alguma vantagem numa possível influência no nosso país. Mas o freneticíssimo norte-americano veio suscitar muito interesse pelos nossos arquitectos portugueses. Mas que impacto tiveram estas vibrações do outro lado do mundo, no nosso país? Neste momento, inverteram-se as posições: *a Europa a aprender com a América, finalmente.* (FIGUEIRA, 2011, p. 13)

É precisamente essa vertente de confrontação e aprendizagem que interessa explorar numa segunda parte do trabalho, através do diálogo com cinco arquitectos portugueses que experienciaram directa ou indirectamente com esta cultura norte-americana pós-modernista. Destas cinco personalidades, destacam-se duas que, não tendo sido influenciados directamente por esta nova génese cultural, ficou implícita em alguns dos seus trabalhos e respectivas teses de doutoramento. Falamos dos Arquitectos Jorge Figueira e Nuno Grande. As restantes três contactaram directamente com a cultura norte-americana, quer por forma académica ou laboral. São os casos dos Arquitectos Manuel Vicente, Hestnes Ferreira e, mais tarde, do Arquitecto Bernardo Rodrigues.

O grande objectivo desta segunda parte da investigação será compreender o panorama da arquitectura portuguesa, face a esta exposição iconográfica norte-americana durante todo o século XX. Pretende-se uma visão comparativa dessas duas realidades e verificar se essa questão de ícone se integrou numa cultura tão pessoal e complexa como é a cultura arquitectónica portuguesa.



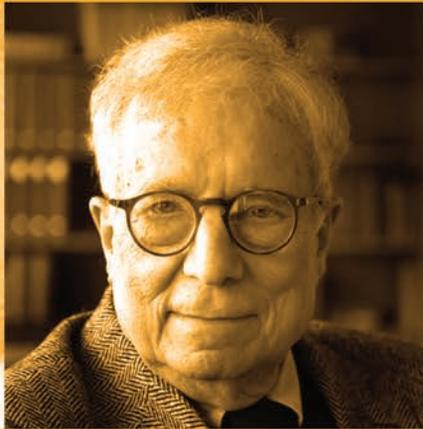
[1] Cartaz da conferência e lançamento do livro *Anos 1980* de Jorge Figueira. Este evento realizou-se a 26 de Abril de 2012, no Clube Português de Artes e Ideias em Lisboa.

PRIMEIRA PARTE

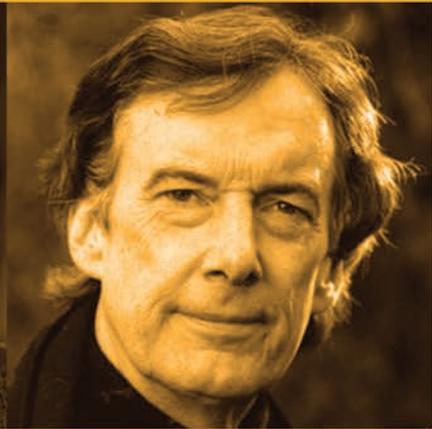
O ÍCONE EM ARQUITECTURA
E A VISÃO PÓS-MODERNA NORTE AMERICANA



[2] KEVIN LYNCH (1918-1984)



[3] ROBERT VENTURI (1925-)



[4] CHARLES JENCKS (1939-)

1. DEFINIÇÃO DE ÍCONE

O CONTRIBUTO DE KEVIN LYNCH



[5] Capa do livro A Imagem da Cidade (1960) de Kevin Lynch

1.1 O QUE É UM ÍCONE? ÍCONE COMO IMAGEM

Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem, mas parece haver uma concórdia substancial entre membros do mesmo grupo. São estas imagens de grupo, mostrando o consenso entre um número significativo de membros, que interessam aos planeadores de cidades aspirantes a um modelo de ambiente que muitos possam desfrutar. (LYNCH, 1960, p. 17)

Ícone é um termo que deriva do grego *εἰκών* (*eikon*) e que significa também imagem. Para perceber melhor o conceito de ícone, abordá-lo-emos primeiramente sob o tópico da imagem. O conceito de imagem tem acompanhado e evoluído em paralelo com o homem, pois é algo que está dependente da sua constante evolução. Está associado também a uma ideia de pensamento, se analisarmos o facto da palavra *ideia* derivar do grego *eidos*, se familiarizar na raiz etimológica da palavra *imagem*, concebendo assim a noção de *ideia* como uma noção de visualidade, de aparência, representação e portanto, de imagem.

Tal como John Berger refere, *as imagens foram feitas, de princípio, para evocar a aparência de algo ausente.* (BERGER, 1999, p. 14) A imagem funciona como um elemento de representação que explora as capacidades humanas de associação entre um ou vários elementos, presentes e visíveis, com elementos ausentes, sejam estes uma ideia, um objecto ou um sentimento. Essa representação de ausência existia sobretudo na escrita, onde, por exemplo, no Antigo Egipto se fazia por intermédio de hieróglifos^[6]. Trata-se de uma escrita encriptada por intermédio de símbolos, de fácil compreensão aos seus contemporâneos. Também na cultura sagrada e lendária, a imagem teve uma das primeiras explorações acentuadas. Aliás, se voltarmos à noção de ícone, este também se definia como uma representação de imagem sagrada dentro da arte pictórica religiosa. Como representação que é, assumia um papel comunicador, dirigindo uma determinada mensagem aos seus seguidores. Relacionada com um catecismo visual, os ícones eram já no período bizantino meios de persuasão sobre o povo analfabeto ^[7]. Ao utilizar representações fortes da arte sacra, despertou sentimentos e emoções nos seus crentes, de modo a criar-lhes convicções religiosas, também essas muito fortes.



[6] Alfabeto de hieróglifos egípcios



[7] Ícone de São Miguel

Estes primeiros sistemas visuais de comunicação humana, representados sob a forma de imagem, funcionaram como suportes de conhecimento e orientação no mundo até à contemporaneidade. Obviamente, de forma evoluída, podemos concluir que uma imagem pode ser uma reprodução ou representação, assumindo, eventualmente, uma forma metafórica, para que haja uma reminiscência de percepção e associação a algo já previamente conhecido. É com a visão que começamos tudo: *a vista chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar (...)* A vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia. (BERGER, 1999, p. 11)

Todos nós temos a necessidade de comunicar, nem que seja connosco próprios, faz parte da essência de viver e da condição de ser humano. Para comunicar, as imagens são uma excelente ferramenta, que nos auxilia a chegar aos nossos objectivos diários. A possibilidade que quase todos temos de ver o mundo que nos rodeia, só vem facilitar ainda mais a utilização da imagem no nosso quotidiano, em áreas e contextos diferentes, possibilitando uma diversidade de situações, objectos e resultados. No entanto, gera equívocos, quando é utilizada com poucas cautelas e de forma abusiva, pois pode, de forma similar, abarcar num sentido sarcástico e polémico, desencadeando debates, revoltas extremas e mesmo conflitos colectivos, porque a imagem tem, simultaneamente, este dom e esta maldição de transportar uma mensagem que nem sempre é bem interpretada. Portanto, imagem é: um grande factor de forte envolvimento colectivo, quer por bons ou maus motivos, carregada de significados simbólicos, e que tem merecido cada vez mais a atenção dos *media*, da ciência e do poder político ou religioso. Mas enquanto artefacto, uma imagem é uma obra de um criador, individual ou colectivo, o que significa que o tempo e o espaço em que a criação se insere vão influenciar um processo – a sua construção e o seu resultado. Como dito anteriormente, a imagem é um pensamento evolutivo e, nesse sentido de evolução, é necessário compreender e interpretar o contexto em que cada uma se insere.

1.2 ÍCONE EM ARQUITECTURA

A REDESCOBERTA DO PENSAMENTO ICONOGRÁFICO

Os ícones são (...) fabricados pelo homem com o intuito de representarem, pela semelhança, o objecto de referência (...). No ícone a similitude aparece como o elo fundamental entre o modelo e a representação, tornando-o um instrumento de conhecimento limitado, pois só se tivermos uma referência consistente do modelo original, podemos interpretar o ícone enquanto tal. Todavia o ícone pode, igualmente, fundar-se na analogia e não na semelhança, estabelecendo outra relação com o objecto primeiro. O ícone deve fornecer suficientes dados sobre as características do objecto original (de natureza visual, olfactiva, auditiva, etc.), para permitir uma interpretação objectiva da informação de acordo com as intenções do emissor. (CAMPOS, 2007, p. 36)

Um ícone para a arquitectura é isso mesmo – um objecto de referência, um *landmark* – como mais adiante neste trabalho lhe chamará Charles Jencks. Em arquitectura, um ícone deixa de ser uma arte bidimensional, como na pintura e passa a representar uma arte tridimensional e de carácter escultórico. Contém na sua definição não só o sentido de imagem, mas também o sentido de forma, pois apresentam-se-nos sempre como referências e/ou associações de um determinado objecto a um determinado espaço – ponto de referência. Estas referências são, por vezes, alusões a objectos imateriais que não possuem existência física, apenas mental, através de uma perspectiva pessoal de cada indivíduo. Um ícone tal como uma imagem, quando reporta a qualquer objecto, já esta a estabelecer uma relação de analogia e similitude.

Mas quando afirmamos a redescoberta do pensamento iconográfico, referimo-nos claramente ao foco desta investigação – a pós-modernidade. O Movimento Moderno tinha feito um *reset* a todos os níveis da arquitectura, inclusive ao nível da imagem e da linguagem dos edifícios. Estes eram agora brancos, simples, puristas e, aparentemente, não se associavam a nenhuma ideia, a nenhum ponto de referência. Findado o modernismo, o projecto da pós-modernidade foi construído sob o privilegiar do olhar e a

refundação de uma verdadeira e revolucionária cultura visual. A cultura pós-moderna transformou, exaustivamente, o mundo em imagens e novas associações. Hoje, o nosso imaginário é fortemente estimulado visualmente, graças a esse *boom* artístico pop, que originou o contexto desta investigação em estudo.

Esta discussão acerca da imagem, enquanto acto de comunicação sobre o seu sentido e significado, começou a ser estudada a partir da segunda metade do século XX, coincidindo com a fase de declínio do modernismo. Mais folgados e livres das amarras da *tabula rasa*, alguns estudiosos começaram a teorizar sobre estas questões do imaginário e iconográfico e, de uma forma lógica, começaram a descrever o processo de uma imagem. Um desses teóricos, que começaremos por colocar aqui em debate, é Kevin Lynch (1918 – 1984). Nascido em Chicago, nos Estados Unidos, este escritor e urbanista entrou em 1947, como professor assistente no MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), onde, em 1960, iria desenvolver estudos sobre a cidade contemporânea norte-americana sob o ponto de vista da imagem, resultando depois na sua mais conceituada obra: *A Imagem da Cidade* (1960). Apesar de prematura, se considerarmos que a obra ainda se insere num período moderno, pese embora o seu declínio anunciado, esta visão do autor não deixou de motivar bastante interesse nas gerações seguintes, nomeadamente na geração pós-moderna.

a paisagem urbana é, para além de outras coisas, algo para ser apreciado, lembrado e contemplado. Dar forma visual a uma cidade é um problema especial de design, um problema também recente. (LYNCH, 1960, p. 9)

Apenas parcialmente é possível controlar o seu crescimento e a sua forma. Não existe resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases. (LYNCH, 1960, p. 12)

A problemática de dar forma a uma cidade, como o autor aborda, não demonstra ser uma tarefa fácil. É necessário para isso saber construir esse processo de formulação de uma imagem, da construção de um ícone e como todo este jogo funciona.

1.3 A CONSTRUÇÃO DE UM ÍCONE RELAÇÃO ENTRE ÍCONE E INDIVÍDUO

As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objectivos próprios – selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registo perceptual, num processo de constante interacção. (LYNCH, 1960, p. 16)

A imagem de um ícone é um processo de relação entre o observador e o observado – o objecto icónico. No entanto, essa relação é naturalmente diferente quando os observadores mudam. Um individuo, por exemplo, poderá facilmente encontrar num edifício – um ícone, uma referência para si próprio, onde outro individuo não a reveja. Isto faz-nos induzir que há claramente uma maneira de pensar e agir que nos distingue uns dos outros. Por outro lado, o ícone pode ser caracterizado como tal por um individuo, quando este condiz a um estereótipo já conhecido pelo sujeito. Fazendo um paralelismo à informática e aos ícones do ambiente de trabalho, a sua imagem está directamente associada a uma função, mas só será compreendida se o observador tiver na sua mente uma ideia do que significam aqueles símbolos, como por exemplo, a *reciclagem* ser associada a um caixote do lixo. O mesmo acontece com os hieróglifos egípcios. Porque é que não os conseguimos decifrar? Porque não os percebemos. O termo de ícone remete-nos assim, nas suas variadas acepções, para a evocação de algo através de um processo de analogia, com recurso a códigos essencialmente visuais, mas que também depende do espaço temporal em que se insere. Sendo um objecto analógico, a semelhança é a sua principal função: *imitam mais ou menos correctamente um modelo ou, como no caso das imagens científicas de síntese, propõem-no. A sua principal característica é então a de imitar com tanta perfeição que elas se podem tornar virtuais e dar ilusão da própria realidade, sem todavia o serem. Eles são, então, análogos perfeitos do real. Ícones perfeitos. (JOLY, 2001, p. 39)*

Resumindo, ícone é uma relação de percepção e associação, ou seja, temos de conhecer previamente estereótipos relacionados com o objecto, para que ele faça sentido no nosso imaginário. É impossível decifrar qualquer imagem desconhecida do nosso imaginário. O mesmo aconteceria se puséssemos um egípcio (do Antigo Egipto) a tentar associar o ícone da *reciclagem*, a um caixote do lixo. Nunca iria conseguir fazer essa correcta associação porque não conhece o conceito de caixote do lixo. Com este exemplo, podemos reforçar que o ícone tem *uma forte estrutura ou identidade devido às características físicas que insinuam ou determinam a sua própria estrutura*. (LYNCH, 1960, p. 16). Portanto, podemos dividir um ícone em três padrões distintos: o primeiro – *identidade* – não no sentido de igualdade com qualquer outra coisa, mas significando individualidade ou particularidade, que possua um carácter único - *uma imagem viável requer, em primeiro lugar, a identificação de um objecto, o que implica a sua distinção de outras coisas, o seu reconhecimento como entidade separável*. (LYNCH, 1960, p. 39) Em segundo lugar, o objecto icónico tem de ter uma *relação estrutural ou espacial* entre o observador e a sua envolvente próxima. Por último, tem de ter um *significado*, quer prático, quer emocional. Quer isto dizer que o significado não é facilmente influenciado pela manipulação física, pois depende sobretudo de uma relação mental do observador com o objecto. Interpretações distintas levam a uma cidade com variados significados, mesmo quando a sua forma é facilmente comunicável. Nos momentos em que parece haver várias interpretações do que vemos, a forma parece separar-se do significado, o que na verdade é contraditório, pois é de extrema e vital importância que os ícones tenham um significado adjacente e facilmente associável, correndo o risco de se tornarem *enigmatic signifiers* - termo que Charles Jencks utilizará mais adiante, para caracterizar os novos e actuais ícones da arquitectura.

A imaginabilidade é, pelo indicado em cima, aquela primordial qualidade de um objecto físico, que lhe poderá dar uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte e alusiva num conjunto variado de observadores. Além da forma estar implícita quando falamos de ícones, pois confere-lhe o volume, não nos podemos esquecer de outro factor muito importante - a cor. A coloração é um veículo de comunicação onde os objectos se podem não apenas ver, mas também apresentar de uma forma definida e intensa aos nossos sentidos.

A imagem de uma dada realidade física pode alterar ocasionalmente o seu tipo, se as circunstâncias de observação forem diferentes. (LYNCH, 1960, p. 59)

A cidade não está construída apenas para um individuo, mas para grandes quantidades de pessoas, com temperamentos diversos, de diferentes classes, com diferentes ocupações. (LYNCH, 1960, p. 123)

Ser ícone é também uma questão de contexto. A forma como interpretamos e afirmamos a definição do termo ícone, dependerá, em grande medida, do tipo de observador. Estes podem ser agrupados por classes homogêneas e segundo os aspectos: idade, sexo, cultura, ocupação, temperamento, etc.: *cada individuo tem uma imagem própria e única que, de certa forma, raramente ou mesmo nunca é divulgado, mas que, contudo, se aproxima da pública e que, em meios ambientes diferentes, se torna mais ou menos determinante, mais ou menos aceite. (LYNCH, 1960, p. 57)*

Nesta tentativa de consenso generalizado numa cidade, os urbanistas e arquitectos, que são os agentes manipuladores do espaço físico, transformam a cidade numa imagem que possa agradar a uma grande maioria da sua população e, neste sentido, estão interessados na repercussão que a imagem produz no ambiente em que se insere. Com o crescente aumento das áreas metropolitanas e a velocidade a que estas evoluem, muitos problemas novos se criam à nossa percepção e nem sempre se consegue obter uma imagem inequívoca de cidade. A região da metrópole constitui agora a unidade funcional do nosso meio ambiente e é desejável que esta seja identificada e estruturada pelos que a habitam. Os meios de comunicação recentes e as novas tecnologias, que nos permitem viver e trabalhar numa região tão independente, fazem da cidade *potencialmente o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se for bem desenvolvida do ponto de vista óptico, pode ter um forte significado expressivo. (LYNCH, 1960, p. 15)*

No entanto, o imaginário de uma área tão extensa quanto é a metropolitana, não significa uma densidade e uma intensidade de imagens e objectos igual em qualquer ponto, numa mancha uniforme de ícones. O que define melhor a imagem de uma cidade serão os seus pontos marcantes e de referência, que se destacam num *skyline* complexo de uma urbe.

1.4 ÍCONES ENQUANTO PONTOS DE REFERÊNCIA

Os elementos marcantes, pontos de referência considerados exteriores ao observador, são simples elementos físicos variáveis em tamanho. (...) a especialização e a originalidade passam, agora, para primeiro plano, em lugar das continuidades anteriormente usadas.

(...)

O contraste com as formas do cenário parece ser o mais importante. O fundo no qual ou do qual um elemento se ergue não necessita de ser limitado aos seus arredores imediatos. (LYNCH, 1960, p. 90)

Ícones são, necessariamente, pontos de referência por vários motivos: o primeiro dos quais prende-se com a sua volumetria. Elementos que variam o seu tamanho podem caracterizar-se como orientadores ou referências de lugar num labirinto, que é a cidade. Geralmente, um elemento visível de muitos pontos importantes numa cidade são frequentemente os mais conhecidos. Por contraposição, um elemento distante do núcleo duro da metrópole, pode ganhar destaque sobre a paisagem urbana, criando um contraste fortíssimo com a envolvente, e sendo igualmente uma referência associada a sua cidade. No entanto, se não tiver esse carácter dominante, tendem a ser por si sós referências fracas, devido ao seu afastamento da *main city*. Outra razão para podermos afirmar a existência desses *landmarks* é uma associação histórica que possa estar por detrás desses ícones. A questão histórica tem, apesar de tudo, um poderoso impacto sobre a iconografia de uma cidade. Outro fundamento principal para que um ícone seja um *landmark*, tal como o nome introduz – *mark*, é a publicidade e o mercado, ou seja, um ícone pode conter um enorme sentido de comunicação, mas sobretudo um grande sentido de originalidade. Charles Jencks, mais adiante, abordará essa questão com mais afinco na evolução e dependência do ícone dos *mass media*.

Todavia, Kevin Lynch defende não só que a força da imagem aumenta quando coincide com uma forte associação, mas também que a mesma possa usufruir de doação de um nome. A atribuição de um nome a um edifício icónico tem também um determinado

impacto e um cariz publicitário, e normalmente positivo, desde que seja um nome conhecido e aceite pela sociedade. Na arquitectura portuguesa, o Arquitecto Bernardo Rodrigues, que mais adiante iremos entrevistar nesta investigação, aposta num conceito projectual baseado em nomes para as suas propostas. De facto, se pretendemos tornar o nosso ambiente significativo, temos essa necessidade de o incendiar com todos os artifícios que conhecemos.

Estes pontos de referência são o destaque de um conjunto de formas que desenham uma cidade. Para Lynch, a cidade perfeita seria aquela cujas formas fossem *manipuladas de modo a existir uma trança de continuidade nas múltiplas imagens de uma grande cidade: dia e noite, Verão e Inverno, perto e longe, imobilização e movimento, atenção e distração. Elementos marcantes, regiões, cruzamentos ou ruas relevantes deveriam ser reconhecíveis sob diversas condições e ainda mais de uma forma concreta do que abstracta. Isto não quer dizer que a imagem deveria ser igual em todos os casos.* (LYNCH, 1960, p. 122)

O autor, que faz um estudo sobre algumas das cidades mais importantes norte-americanas, estará, implicitamente, a relevar um pensamento simbólico e icónico e, segundo a descrição em cima, se vai reflectir inteiramente num caso de estudo: Las Vegas. Após termos uma primeira noção do que foi o surgimento do Pós-Modernismo na América, conseguiremos entender e aprender com Las Vegas e Robert Venturi.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

PÓS-MODERNISMO NORTE-AMERICANO



[8] Fotomontagem da autoria de: Pedro Abalada (2012)

2.1 CLASSICISMO SUPERADO

INÍCIO DO CONCEITO DE MODERNIDADE

A linguagem não é apenas um instrumento de comunicação, mas igualmente um meio de representação do mundo e de expressão individual, estruturando o funcionamento de uma determinada sociedade.
(BAPTISTA, 2008, p. 6)

Na transição do século XVIII para o XIX, a linguagem arquitectónica quis fortemente superar as normas clássicas a todo o custo. O primeiro ensaio aconteceu com a denominação da *architecture parlante*, termo conotado por Claude-Nicolas Ledoux, que pela primeira vez imprimia nos edifícios um carácter representativo e comunicativo da sua função ou identidade perante a sociedade. Metaforicamente, os edifícios começavam a falar, com significados e associações que, cada vez mais, permitiam libertar dos cânones clássicos como a composição, a matemática ou a geometria. A escala foi uma dessas primeiras alterações. Propositadamente, a alteração da escala, não aproximada à proporção humana, mas sim à monumentalidade, começa a criar grande impacto sobre os projectos clássicos e a gerar uma grande ruptura entre a época clássica e o advento da época moderna⁹¹.

A condição humana moderna criou uma superação e um espírito crítico sobre o estilo corrente clássico, propondo novas opções e caminhos. A era da máquina considerava possível encontrar um caminho próprio para caracterizar esta arquitectura sem precedentes. Partindo da negação da tradição academista clássica e as vanguardas de ruptura com o passado, começam a surgir novas formas puras e abstractas. É o caso do Modernismo ou Movimento Moderno que decidiu partir da tabula rasa, do grau zero, como chama Manfredo Tafuri, e construir, daí em diante, o seu próprio estilo sem precedentes: *el concepto tan amplio de mimesis, que tuvo su origen en Grecia y que alcanzó su máximo desarrollo en el clasicismo y el neoclasicismo, ha estado en la base de toda la historia del arte y de la arquitectura. (...) A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumo la gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, la geometría, la materia, la mente y los sueños con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas*

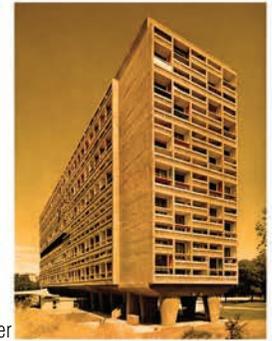


[9] *Cenotáfio a Isaac Newton* (1784) de Étienne-Louis Boullée

formas completamente nuevas. (MONTANER, 2011, p. 15)

Esta brusca transformação foi simultaneamente origem de uma necessidade e de uma oportunidade. O auge do Movimento Moderno coincidiu com o período do entre guerras, época de refundação e reconstrução das cidades devastadas, proporcionando um árduo trabalho para arquitectos e engenheiros que definiram uma nova concepção de espaço utilizando o suporte aos novos avanços tecnológicos: estruturas de aço e betão armado e revestimentos de vidro, aproveitando assim a oportunidade de uma vida em experimentá-los e pô-los a prova. Existe quem diga que a tragédia das guerras não foi mais do que uma bênção e que constituiu num laboratório bastante extensivo de experiências modernistas. A evolução, com toda esta experimentação modernista, permitiu dar novos saltos sobre a crise da época não só tecnológicos, mas sim também testar e aplicar novos meios de organização funcional de vida.

Le Corbusier é o arquitecto moderno por excelência e o qual não desperdiçou esta oportunidade de construir um novo modo de viver, com salubridade e higiene asseguradas, tal como demonstra o projecto de Habitação de Marselha (1947-53)^[10]. Mas, no geral, o artista moderno sente que já não está sujeito às exigências de um cliente. Revela-se arrogantemente, contra a subordinação ao classicismo e contra a sua própria representação. Esta nova arte irá estimular a relação entre a obra e o receptor, aproximando-os. Podemos notar isso, quando os edifícios religiosos passaram a substituir a nobre pedra pela pedra do modernismo – o betão-armado. Este factor acabou por ter uma aceitação muito maior do que aquela que se esperaria, apesar da sua opção de negação a antepassados muito fortes e questões religiosas muito vincadas, a verdade que aqui afirmamos é que a arquitectura do Movimento Moderno é baseada na ideia de ausência de carácter e, portanto, na ausência do ícone e de monumentalidade.



[10] Unité d'Habitation (1947-53) em Marselha, da autoria do arquitecto Le Corbusier

Fundamenta-se apenas na tipologia / programa, plasticidade e materialidade, técnica construtiva e funcionalidade / racionalidade, com a premissa da forma ser um resultado da função. Aliás, se todos os estilos artísticos, até então, se alicerçavam de bases passadas no seu carácter representativo, na arquitectura moderna isto já não se verificava. Apenas se preconiza um carácter prototípico e experiencial: *la arquitectura moderna, que es ahistórica por principio, ya no representa nada del pasado, sino que es y sólo puede representar su propia condición de modernidad.* (MONTANER, 2011, p. 78)

Contudo, esta posição anistórica poderá contradizer-se, se consciencializarmos que o Movimento Moderno é, simultaneamente, algo de novo, mas também já inserido como um feito histórico sem transcendentos. Por outro lado, os protótipos arquitectónicos modernos que se produziram enquanto método de projectação e construção tomaram sempre como referência o mundo mecanicista da produção industrial. Portanto, o desejo de criação de uma própria linguagem única e actual, depressa se converteu num estilo inspirado na produção seriada industrial e, deste modo, em mais um estilo da história que se sustentou no passado, deitando por terra todas as premissas iniciais do movimento moderno com a sua repudição ao passado. Isto não quer dizer que os arquitectos modernos não tivessem encontrado a sua nova e própria linguagem. Chegaram-no a fazer, a título de exemplo, com os “cinco pontos da arquitectura moderna” de Le Corbusier. Mas como comprova a planta e a fachada livre, os pilotis, o terraço-jardim e as janelas em banda, todos eles são uma inovação trazida não pelos modernos, mas pela arte industrial e mecânica com o seu rápido avanço tecnológico: *a interrogação da possibilidade da linguagem na arquitectura moderna não deriva das intenções expressas pelos seus protagonistas, mas das condições de possibilidade e pressupostos programáticos que lhe são inerentes.* (TAFURI, 1968)



[11] Detonação do Conjunto Habitacional *Pruitt-Igoe*, em St. Louis

2.2 CAUSA DE MORTE DO MOVIMENTO MODERNO

O pensamento moderno, com a sua insistência na reprodutibilidade em série, quase numa atitude sistematicamente *fordista* e inevitavelmente industrial, converteu esta arquitectura em desenho de protótipos, projectos de caixotes brancos que serviriam qualquer local. Se a arquitectura se reduz a soluções reproduzíveis em série, nega-se, instantaneamente, à possibilidade da criação de ícones e até de monumentos, ou seja, a produção massificada de volumetrias todas iguais, ignoraria o conceito anteriormente descrito de ícone enquanto peça singular, excepcional e irrepetível, que se destaca da restante envolvente. Mais uma vez, Le Corbusier apresenta-se como um arquitecto de excepção neste quadro modernista. Com um grande talento plástico e artístico, demonstra já ter uma expressão vagamente iconográfica e simbólica numa fase adiantada da sua carreira, com o projecto da *Unité d'Habitation de Marselha* (1947-53). Este projecto, aproveitando o seu programa de habitação colectiva, começa a ganhar contornos de outras escalas. Confere-se-lhe uma escala mais monumental, ganhando o sentido de peça escultórica perante a sua envolvente, o que torna este edifício um autêntico *landmark* de Marselha. A sua levitação sobre pilotis só vem enfatizar essa mesma intenção simbólica e comprovar que, afinal, o modernismo até tem um carácter iconográfico.

Todo o ícone é muito mais do que um veículo de expressão, actualização e condensação das convicções compartilhadas por uma comunidade. É também máquina para recordar e desafiar o tempo, sem a alusão/ilusão à iconografia, a história da arte mais não seria mais do que uma mera abstracção. A oportunidade da década de 1930, e especialmente depois da segunda Guerra Mundial, momento em que a crise leva à pretensão do estatuto do arquitecto, quando este já não tem mais a necessidade de seguir uma norma clássica pré-estabelecida e onde se previa o caminho para o livre arbítrio alcançando maiores horizontes, como a recuperação da monumentalidade/iconografia em arquitectura. Os arquitectos modernos acabaram por cair na falácia dos seus próprios princípios racionalistas e anti historicistas, fazendo disto a grande causa de morte do Movimento Moderno.

Na transição para a segunda metade do século XX, alguns arquitectos tentaram evitar o que parecia ser inevitável – a crise do Modernismo. Graças à exploração de uma maior expressividade das coberturas, com novas estruturas de betão armado, de aço e madeira laminada e novas técnicas de impermeabilização, os edifícios começavam a conter uma linguagem mais livre e liberta do dogma moderno e desta tendência tabu da “iconofobia”, em prol da busca pela *nueva monumentalidad* (MONTANER, 2011, p. 86).

Dois exemplos desse mesmo esforço em tornar a arquitectura moderna mais iconográfica são a *Opera de Sydney* (1957-1974) ^[12], de Jørn Utzon e a *Capela de Ronchamp* (1950-1955) ^[13], de Le Corbusier . A esta tentativa de resgate, que durou pouco mais de que uma década - a de 1960 - decidiu-se rotulá-la de arquitectura neomoderna ou moderna recente.

O Modernismo não conseguiu transformar a sociedade numa direcção positiva, ou qualquer outra (excepto casos raros) e a sua principal linguagem, o Estilo Internacional, estava praticamente exausto nos anos sessenta, perdendo toda a sua riqueza de médium urbano. (JENCKS, 1985)

Sem sucesso, a arquitectura do movimento moderno acabaria mesmo por terminar definitivamente. Segundo Charles Jencks, *morreu às 15h 32min, de 15 de Julho de 1972*, aquando da detonação do projecto de habitação *Pruitt-Igoe*, em St. Louis ^[10], devido à sua inabitabilidade e que comprovou, finalmente, a crise do moderno.



[12] *Opera de Sydney* (1957-1974), de Jørn Utzon



[13] *Capela de Ronchamp* (1950-1955), de Le Corbusier

2.3 A LINGUAGEM DO PÓS-MODERNISMO

Pós-Modernistas, são os arquitectos que evoluíram a partir dos movimentos anteriores porque se deram conta do carácter inadequado do Modernismo como ideologia e também como linguagem. (JENCKS, 1985)

A crítica ao Modernismo era mais do que evidente, na segunda metade do século XX. O advento do Moderno constituiu um *volte-face* e um apagão na evolução da arquitectura falante e comunicativa do século XIX. A experiência moderna foi realizada e não deixou muito satisfeitas as gerações que se seguiram, nomeadamente, as que iriam percorrer a segunda metade do século. Por isso, houve uma vontade expressa de mudar o panorama da arquitectura, recuperando os valores iconográficos que a *architecture parlante* tinha deixado. Numa atitude de revivalismo ideológico, esta nova geração queria de novo a monumentalidade.

La necesidad de una expresión monumental en arte y arquitectura ha existido y se ha resuelto siempre en todas las civilizaciones. La nuestra no puede ser una excepción.

Sigfried Giedion (MONTANER, 2011, p. 75)

É irónico pensar que, no final do modernismo, ainda houve uma atitude monumental patente em alguns projectos, entre eles, o *Museu de Gunma* de Isozaki (1974), o *New Harmony Atheneum*^[14] de Richard Meier, (1975-80), a *Willis Faber* de Norman Foster (1972-75) e o *Centro Pompidou*^[15] de Richard Rogers e Renzo Piano (1972-77). No entanto, foi já com o fim anunciado do modernismo que se recuperou em definitivo o espírito iconográfico. Muitos temiam que se entrasse num momento de indefinição temporal e que nunca mais se voltasse a encontrar “ismos” de estilos. Por essa razão, houve uma procura por uma alteração do código genético da arquitectura que começaria pelo nome. Vários teóricos tentaram catalogar este tipo de arquitectura do meio-século, de viragem e de resposta ao modernismo, agora ultrapassado e obsoleto. Um dos primeiros seria John Summerson a definir a década



[14] *New Harmony Atheneum* (1975-80), de Richard Meier



[15] *Centro Pompidou* (1972-77) de Richard Rogers e Renzo Piano

de 1960 como *a linguagem clássica da arquitetura*, uma década depois com Bruno Zevi: *linguagem moderna da arquitetura*, e só mais tarde se culminaria numa definição cunhada por Charles Jencks e, até hoje, conhecida como *a linguagem da arquitetura pós-moderna*. Segundo Jencks, a arquitetura pós-moderna é *double coded*, porque utiliza uma linguagem parcialmente compreensível, um simbolismo local e tradicional, mas também global e universal, ao actualizar a sua construção com tecnologia de ponta. O código genético do pós-modernismo é a agregação da linguagem popular / vernacular, aquela que é acessível à compreensão de todos - portanto local, representada através de uma nova tecnologia, lucrando assim com a evolução da qualidade construtiva e com os desenvolvimentos dos novos sistemas construtivos. Começa a emergir *un nuevo tipo de forma urbana que emerge en América y Europa, y es radicalmente diferente del que hemos conocido; estamos mal preparados para abordar esa forma*. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 11)

Ao contrário do Modernismo com o seu Estilo Internacional, o Pós-Modernismo aparentava ter uma linguagem única e inequívoca, baseada nesse duplo código como premissa de funcionamento, mas acabou por se fragmentar em duas categorias: o pós-modernismo europeu e o pós-modernismo norte-americano. O primeiro mais estruturalista, italianizante e portanto, de carácter mais conservador, enquanto o segundo de cariz mais frenético e delirante. É sobre esta segunda categoria que a investigação se vai debruçar mais aprofundadamente.

2.4 O CONTEXTO NORTE-AMERICANO

Como escreve Huyssen, «talvez o pós-modernismo não tenha sido nada mais do que uma tentativa dos EUA de reclamar a liderança cultural daquilo que alguns chamaram o século americano». (FIGUEIRA, 2011, p. 11)

É indiscutível que os Estados Unidos da América foram a nação dominante no século XX, nos aspectos político-económicos (com os modelos *Fordista e Thatcher & Reagan*), científicos (com a chegada do Homem à Lua em 1969) e, até mesmo, bélico. Curioso e irónico é ter-se tornado numa potência mundial sem nunca ter tido um passado suficientemente sustentável que comprovasse o seu estatuto de um dos maiores do mundo. A principal razão que explica este surpreendente sucesso deve-se à sua própria cultura observante / absorvente. A cultura norte-americana sempre esteve atenta aos movimentos que ocorriam na Europa, pois simplesmente, o que fazia era aprender com os erros do velho continente, tirar as ilações e absorver com um carácter selectivo toda a informação valiosa para o seu próprio desenvolvimento. *Na América, como escreve Pells, ninguém se importava com a autenticidade, não num país (...) que venerava a multiplicidade. A experiência americana produz ecos de autenticidade (europeia). Afirma-se nessa famosa negociação entre a cultura erudita, fundamentalmente de origem europeia, e a cultura popular.* (FIGUEIRA, 2011, p. 12)

Pós-modernismo norte-americano é a apropriação e o rescrever crítico do modernismo europeu em articulação com o advento esmagador de uma cultura popular, desenvolvida em grande parte graças a uma cultura automobilística e dos *mass media*, que agora começa a surgir. Conseguiu, de uma forma entusiástica, renovar a discussão do contexto em arquitectura e recolocar o ícone de volta na linguagem da arquitectura contemporânea. Mais do que isso, provou aos arquitectos modernos que o suposto aborrecimento da arquitectura histórica pode ser re-idealizado e conferir novas linguagens mais evoluídas. É o caso da arquitectura pós-moderna classicista: *a arquitectura, a mais pública das artes, tem de comunicar e, portanto, precisa de um estilo e de um conjunto de convenções que são genéricas, flexíveis e bem conhecidas. O classicismo Pós-Moderno tem estes atributos dado que sintetiza o realismo técnico do Modernismo e os arquétipos universais do Classicismo.* (JENCKS, 1985)

Desde a Escola de Chicago que os arquitectos norte-americanos sempre se habituaram a viajar até à Europa, para anotarem o que viam e trazer de volta para o seu país. Com um espírito de *open-mind*, traziam a cultura clássica e readaptavam a um contexto *pop* e vernacular sempre com as melhores inovações tecnológicas, o que configurava um paradoxo: reinterpretar o passado com técnicas avançadas. Depois da Escola de Chicago, e do interregno que os Estados Unidos tiveram com a supremacia do *International Style* europeu, exceptuando a genialidade de Frank Lloyd Wright, esta era a oportunidade desejada para um novo e folgado protagonismo na arquitectura mundial. Assim, tomaram a liderança deste país cinco arquitectos americanos: Charles Moore, Robert Stern, Michael Graves, Philip Johnson, e Robert Venturi, que cristalizaram o pós-modernismo da forma mais efectiva possível e permaneceram como os protagonistas de uma nova escola: a pós-moderna.

Desta forma, existe bem patente na cultura norte-americana, um sentido de aprendizagem ou de pedagogia e não de plágio. É esse sentido de aprendizagem que vamos analisar de seguida, através de um caso de estudo importantíssimo do pós-modernismo norte-americano: o Strip de Las Vegas. Este caso de estudo, levado a cabo por um trio de arquitectos / autores norte-americanos, no qual Robert Venturi faz parte, juntamente com Denise Scott-Brown e Steve Izenour, foi dado a conhecer pelo livro: *Aprendiendo de Las Vegas: El Simbolismo Olvidado de La Forma Arquitectónica* (1978).

O pós-modernismo norte-americano provou, à priori, que a riqueza pode vir da arquitectura convencional. Durante trezentos anos, a arquitectura europeia moveu-se em torno de simples variantes dos cânones clássicos. Agora conformada, chegou finalmente a altura da Europa aprender com a América.

3. A PEDAGOGIA DE LAS VEGAS
O CONTRIBUTO DE ROBERT VENTURI



LEARNING FROM LAS VEGAS

Revised Edition

Robert Venturi Denise Scott Brown Steven Izenour

[16] Capa do livro *Learning From Las Vegas* (1977) de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour

3.1 APRENDENDO COM A AMÉRICA

A INGENUIDADE GENIAL

A cultura pós-moderna mais não é do que aprender com o panorama existente, ou seja, com tudo o que era designado pelo movimento moderno de aborrecido e sem interesse. A condição humana faz-nos apaixonar e motivar pelo que nos está próximo: os arquitectos românticos do século XVIII descobriram uma arquitectura rústica pré-existente e convencional e para os pós-modernos não seria diferente. Para eles, o que estava bem perto nesta altura, era sem dúvida este fascínio pela cultura *pop*, vernacular, simples e tradicional. Os arquitectos ficaram maravilhados depois de descobrirem este mundo do simples, desta “arquitectura sem arquitectos” e desta ingenuidade genial.

O facto de os modernistas afirmarem o repúdio pelo passado, idealizando um futuro completamente novo e de cariz revolucionário sobre as premissas passadas, levou o pós-modernismo a criticar ferozmente o estatuto que o moderno quis aplicar: *lo que criticamos es el contenido simbólico de la actual arquitectura moderna y la negativa del arquitecto a reconocer ese simbolismo.* (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 170). A contradição modernista foi comprovada quando substituíram um conjunto de símbolos - eclectismo histórico / romântico, por algo supostamente novo - processo industrial / cubismo ou formas puras, sem ter a consciência disso. Na verdade, nem era novo, tinha já quase um século de existência, desde que se deu essa explosão industrial em Inglaterra. Por outro lado, comprova mais uma vez, que o ser humano se afeiçoa ao que lhe está mais próximo e ao que faz parte do seu quotidiano. Por isso, correcto será dizer que os primeiros arquitectos modernos se apropriaram sem grandes adaptações, de um vocabulário industrial preexistente e convencional. O próprio Le Corbusier manifestava o seu gosto por silos mecânicos, barcos a vapor ou qualquer outra infra-estrutura industrial, colocando isso mais em evidência quando caracteriza os seus projectos como “máquinas de habitar”. Até mesmo Mies van der Rohe ficava fascinado com as traseiras de uma fábrica, mais estruturalista. Aqui se denota que os arquitectos modernos começaram a fazer da frente uma traseira, a fim de criar um vocabulário específico para a sua arquitectura, mas negando na teoria o que faziam na prática. Diziam uma coisa, e acabavam a fazer outra: *si los órdenes clásicos simbolizaban «el renacer de la Edad Dorada de Roma», las modernas vigas en I representaban «la honesta expresión de la tecnología moderna como espacio» (...) era la tecnología «moderna» de la Revolución Industrial, y esa tecnología sigue*

siendo la fuente del simbolismo de la arquitectura moderna de hoy. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 144)

Podemos então considerar o modernismo como um movimento revolucionário? Claro que não. Segundo os pós-modernistas, o carácter revolucionário não pode ser associado a uma atitude de desprezo aos problemas da época. Um arquitecto revolucionário não é aquele que exclui tudo para voltar a fazer, mas sim aquele que, de um modo distinto, é mais tolerante e põe em questão a nossa maneira de olhar as coisas, e que seja, simultaneamente, capaz de assumir um ponto de vista positivo sobre o panorama geral actual, e não numa atitude de desprezo e insatisfação com as condições existentes. Mais uma vez, Le Corbusier é exemplo, mas nesta situação pela negativa quando propôs a tábula rasa para Paris, no seu *Plano Voisin* (1925)^[17]. Os pós-modernistas norte-americanos viam este tipo de arquitectura do “destruir para fazer de novo” quase como uma atitude nazi face aos judeus: não se gosta? Então extermina-se. Adolf Hitler chegou mesmo a dizer que sentimento é crime! A arquitectura moderna foi tudo menos tolerante. Os seus arquitectos preferirão arrasar o existente, para construir de novo e fazer do mundo uma experiencia laboratorial.

En general, el mundo no puede esperar del arquitecto que le construya su utopía, y las preocupaciones principales del arquitecto han referirse, no a lo que debe ser, sino a lo que es, y a los medios para contribuir a mejorarlo hoy. Desde luego, el movimiento moderno no estaba dispuesto a aceptar tan humilde papel; sin embargo, es un papel artísticamente mucho más prometedor. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 160)



[17] *Plano Voisin* (1925) da autoria de Le Corbusier

3.2 MORE IS NOT A BORE! O SIMBOLISMO VOLTOU!

Los modernos cuando reconocen el sistema simbólico que impregna nuestro entorno suelen referirse a la degradación de nuestros símbolos. Aunque muy olvidados por los arquitectos modernos, los precedentes históricos del simbolismo en la arquitectura existen y las complejidades de la iconografía han seguido siendo una parte importante de la disciplina llamada historia del arte. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 132)

A arquitectura faz sempre parte de um sistema de comunicações visuais e sensoriais dentro de uma sociedade. O tipo de arquitectura que depende da associação para a sua percepção, depende da associação para a sua criação. Como E. Gombrich afirma: *formas têm um conteúdo fisionómico ou expressivo que nos comunica directamente*. E como Kevin Lynch referiu num capítulo anterior, se essas formas forem de um consenso comum entre uma sociedade, podem-se tornar verdadeiros ícones. Por isso, na óptica pós-moderna não devemos livrar-nos das formas do passado e da disponibilidade dessas formas enquanto modelos tipológicos e de futuro. Muito pelo contrário, devemos usá-los e de forma abusiva. Parafraseando Robert Venturi em oposição ao *Less is more* de Ludwig Mies van der Rohe, para a arquitectura pós-moderna *Less is a bore!*^[18] Esta investigação acrescenta: *More is not a bore!* Neste sentido, e porque houve um interregno de mais de 50 anos nessa cultura classicista, é necessário aprender o que poderá estar, eventualmente, desmemoriado e como Venturi diz: *el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Contudo, o processo de aprendizagem é algo paradoxal: apesar do significado de aprender estar intimamente relacionado com a descoberta de algo novo, existe sempre essa necessidade de olhar para a história e tradição, para saber avançar. Para um artista de Belas Artes, criar o novo pode significar eleger o antigo ou o existente. Exemplo disso são os artistas *pop* – criaram o novo, elegendo o antigo / actual. Estes demonstraram o valor do velho cliché e transformaram-no num novo contexto para conseguir um novo significado.



[18] *Mies van der Rohe vs. Robert Venturi* - Exposição "Less is more / Less is a bore" - Accademia Italiana de Florença.

A Strip de Las Vegas, neste sentido, é a manifestação de uma tendência – a popular. É um veículo de comunicação dessa aprendizagem do vernacular / popular, dessa “arquitetura sem arquitectos”. Atravessada pela *Route 91*, esta cidade começou por ser uma linha de estrada que ligava dois pontos, sem nada de interessante e importante aglomerado à sua volta. Mais tarde, começaram a sedimentar várias infra-estruturas comerciais agregadas a essa linha - a Strip. Como ponto de passagem e paragem, os diversos estabelecimentos começaram a tentar cativar e persuadir o utilizador com a alusão a linguagens bastante compreensíveis e de fácil leitura. Tornou-se o arquétipo por excelência do corredor comercial ^[19], o fenómeno mais puro e intenso da cultura popular. Apesar de ser uma arquitectura única e exclusivamente feita por populares, daí a chamada “arquitetura sem arquitectos”, também com a emergência da *pop art*, não deixa de ser *uma válida arquitectura de sinal, (...) deriva fortemente da visão americana do automóvel.* (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 34, trad.)



[19] *Las Vegas Strip*, 1965. © Denise Scott Brown

3.3 A CONTAMINAÇÃO VISUAL DE LAS VEGAS

TERRA DE ÍCONES

Quando há pouco dinheiro para gastar, desde logo se precisa da máxima imaginação para concretizar os objectivos. O exemplo da Strip é bastante eficaz nessa medida, pois consegue aplicar peles de temas simbólicos e bastante atractivos em edifícios de modesta forma e espaços interiores completamente vulgares e banais.

Si las persuaciones comerciales que relampaguean en el Strip son una manipulación materialista y una insulsa infra-comunicación, que apelan inteligentemente a nuestros impulsos más profundos pero sólo les envían mensajes superficiales. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 193)

O conceito do sucesso de Las Vegas está na base da sua linguagem bem expressiva e na mestria em como posiciona todas aquelas imagens de todos aqueles pequenos pavilhões comerciais. Mas que *técnicas pueden representar esa forma y ese espacio a 90 km/h?*^[20] (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 102). A ciência destas imagens é a mesma dos sinais de trânsito, afastadas o suficiente para serem perceptíveis a grande velocidade, mas com sinais claros. Tal como na arquitectura convencional, se a planta é clara, saber-se-á onde ir. No entanto, esta arquitectura extremamente visual não é uma ordem dominada pelo simples e rápido para o olhar. O olho em movimento é um corpo em movimento que tem de esforçar-se para captar e interpretar uma grande variedade de ordens diferentes e justapostas. Em suma, é um ruído visual em que o utilizador é confrontado com o “canto das se-reias”, que vem de todas as direcções. Tudo vale para persuadir e informar multidões: palavras, imagens e esculturas – *el Strip pone de relieve el valor del simbolismo y la alusión en una arquitectura de espacios extensos y grandes velocidades, y prueba que la gente, arquitectos incluidos, se lo pasa bien con una arquitectura que le recuerda alguna otra cosa.* (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 97).



[20] Bob, Denise and the Strip - Communication on The Strip, 1968. © Venturi, Scott Brown and Associates



[21] The Strip at night, 1968. © Venturi, Scott Brown and Associates

Embora os edifícios sugiram um bom número de estilos históricos, como as inspirações nos arquétipos da arquitectura clássica greco-romana, a concepção dos seus espaços urbanos nada deve ao espaço histórico. O espaço de Las Vegas não está nem contido, nem encerrado, como um espaço medieval pelas suas muralhas, nem classicamente equilibrado, proporcionado e simétrico como o espaço renascentista, nem varrido por um movimento ritmicamente ordenado como o espaço barroco. É algo mais. Não é um caos, mas sim uma nova ordem espacial relacionado com o automóvel e a comunicação por auto-estrada numa arquitectura que abandona a forma pura do modernismo.

A iluminação artificial dentro deste espectáculo, que é a arte publicitária, tem uma missão muito importante: conseguir com que os seus símbolos brilhem e continuem a sua missão de chamar a atenção, tal como se fosse de dia. De facto, é tão exuberante este jogo de múltiplas cores, que a Strip torna-se mais eficazmente bonita de noite, do que propriamente de dia ^[21]. Aliás, a relação entre o interior e o exterior dos vários edifícios é extremamente forte. O espírito nocturno é tão forte que estando dentro de um edifício, não conseguimos ter a noção do tempo passar, porque permanece sempre tudo com luz artificial e não existe contacto com o exterior. A mítica frase – *what happens in Vegas stays in Vegas!*, começa a fazer sentido.

De dia, o Strip é um lugar diferente, mais tranquilo e menos bizantino. São visíveis as formas dos edifícios que têm um carácter secundário diante do impacto visual e o conteúdo simbólico dos anúncios. Ao actuar como símbolos, os anúncios e os edifícios identificam o espaço mediante a sua localização e direcção e chegam a fundir-se. O rótulo a anunciar o edifício vem até perto da estrada,

mas muitas vezes agrega-se ao edifício fazendo do dele o próprio anúncio. O que nos leva a questionar se o anúncio é o edifício ou, pelo contrário, o edifício é o anúncio? Ambas as versões estão correctas. Existem casos em que não existe um letreiro a anunciar o edifício. Ele próprio, com uma forma alusiva a determinada função, auto-anuncia-se. É o caso do *duck* ^[22], um edifício que tem a forma de um pato e que precisamente vende coisas relacionadas com a sua forma. Por outro lado, existe o caso do edifício que é um *decorated shed* (barracão decorado). Consiste numa *collage* de estilos, ou seja, de uma nova pele ou fachada que confere uma nova vida a um edifício vulgar e banal. Uma catedral, para os pós-modernistas era um exemplo de um *decorated shed*, pois representava uma caixa com um determinado estilo religioso colado. Dependendo de que catedrais estamos a falar, estas transmitem sempre a mesma ideia – a casa de deus.

A decoração num edifício não é necessariamente divergente da arquitectura. Quando Adolf Loos afirmava que *ornamento é crime*, este entrava numa grande contradição porque a arquitectura pura do modernismo, já consistia ela própria um ornamento. No entanto, para os arquitectos da *architecture parlante*, como Ruskin, *a arquitectura é a decoração da construção*, e como Pugin, *é bom decorar a construção, mas nunca construir a decoração*.



[22] The Duck in Long Island, 1970. © Venturi, Scott Brown and Associates

Esta arquitectura não erudita pode ser considerada ordinária, ou melhor convencional, não só pelo modo de construir, mas também pelo modo de ver. A grande missão dos arquitectos pós-modernos era tentar igualar a sua arquitectura a este nível de simplicidade e desprezar dogmas letrados. No fundo, o popular é assim mesmo — ingenuamente genial. A cultura *pop* tornou-se numa revolução e os artistas pop transformavam justaposições de objectos insólitos e do quotidiano em novos artefactos culturais do século XX. O familiar e o popular, que estavam adormecidos desde o modernismo, têm agora um poder estranho e altamente revelador.

Não conseguimos atribuir ao Strip uma data certa de nascimento, simplesmente *nació y creció*. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 109) Enquanto estrada, o Strip transporta-nos como um veículo e mostra-nos até onde se pode ir com esta massificação de informação ou *mass media*.

La iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo. (VENTURI, SCOTT-BROWN, & IZENOUR, 1978, p. 162)

4. A NOVA CONDIÇÃO DO ÍCONE
O CONTRIBUTO DE CHARLES JENCKS



[23] Capa do livro *The Iconic Building* (2005) de Charles Jencks

4.1 O QUE SOMOS E PARA ONDE VAMOS? O ESMORECIMENTO DO PÓS-MODERNISMO

Os mass media são, sem dúvida, um dos principais veículos de difusão de imagens ao longo do século XX, fortalecendo a ideia de uma civilização da imagem em expansão, convertendo-se num dos objectos privilegiados das ciências sociais, como consequência do impacto que adquiriram em termos culturais, económicos e sociais. Os mass media serão, certamente, os maiores responsáveis pela difusão da ideia de uma civilização da imagem, contribuindo para a convicção de que habitamos uma cultura essencialmente visual.
(CAMPOS, 2007, p. 63)

Entre o final da década de 1960 e a partida para o último quartel do século XX, a arquitectura viveu uma dupla e permanente crise. Por um lado, impunha-se a crise disciplinar dos conceitos de modernidade e, por outro, a arquitectura adquiriu um papel importante para a contemporaneidade, pois entrou, pela primeira vez, como um novo e aliciante produto de uma sociedade de consumo faminta, com novos meios tecnológicos qualificados. É claro que já se tinha debatido arquitectura antes: os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna) são um bom exemplo disso, mas estes debates não exaltavam a arquitectura para outros quadros do globo, muito pelo contrário, continuava apenas a ser debatida e considerada como arte, tal como a pintura, a escultura, etc. Portanto, a partir deste momento, a arquitectura passou a ser debatida e, mais do que isso, a ser apreciada e vangloriada, o que fez com que o seu *status* se metamorfoseasse. Por conseguinte, o estatuto da arquitectura alterou-se tal como o do arquitecto, como iremos ver mais adiante. Passaria a ser vista como um efeito de marketing de uma sociedade cada vez mais globalizada.

E porquê esta *marketização* em volta da arquitectura? A resposta foi dada por uma forte crítica a esta dupla crise, que se sobrepôs a todos os princípios indubitáveis do Movimento Moderno, ressuscitando o simbolismo e a iconografia em arquitectura, inspirada em grande parte na cultura popular emergente. Las Vegas é nesse sentido, o elemento de charneira que permitiu fazer essa conexão entre a realidade crítica à modernidade e a inclusão do produto arquitectónico num mercado de consumo altamente competitivo.

Esta crítica despoletou num novo movimento, convencionalmente chamado de Pós-Modernismo.

Mas depois da eufórica época protagonizada pelo Pós-Moderno, a verdade é que este momento de exaltação perdeu gás e abrandou o seu ritmo. Como Hestnes Ferreira irá referir mais adiante, o Pós-Modernismo não passou mais do que uma simples, mas forte *tendência*. De facto, não passava de uma moda que, como todas elas, tem o seu início, o seu apogeu e o seu declínio. Um outro facto que veio a agravar ainda mais esse esmorecimento foi a condição finissecular e, também, a transição para um novo milénio. Naturalmente, a renovação de séculos é sempre vista de um modo esperançoso e até mesmo profético. Essa mudança veio traduzir-se na crença de muitas pessoas que começavam a teorizar o que poderia ser o sucessor do pós-modernismo. Engraçado e até pertinente é que todas essas pessoas já estavam engastadas no espírito do *marketing*, e portanto, produziam para vender.

Só mais tarde, na década de 1980, se começou a tomar consciência de uma série de mudanças estruturais de efeito “dominó”. Essas mudanças estavam estritamente relacionadas com a globalização e as sociedades pós-coloniais. No entanto, essa circunstância veio influenciar o conseqüente aumento do fluxo de migração, que só foi permitido graças ao rápido desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação. Um dos países mais afectados por esses efeitos colaterais foi os Estados Unidos, que procurou enfrentar problemas sociais das *guettizações* e *overpopulations* provenientes das inúmeras imigrações de países pobres, sobretudo do continente africano, e problemas económicos herdados do declínio do Estado-providência, das crises energéticas e da subsequente desindustrialização. Estes factores levaram há criação de novas políticas urbanas, apoiadas num modelo de gestão mais flexível e capaz de manter ou colocar as cidades no “mapa das redes globais”. Para isso, um dos contributos fundamentais para o incremento da economia é a persuasão, através de uma das áreas mais em voga na condição finissecular e de novo milénio: o turismo.

El turismo es la primera industria mundial, la actividad dominante en un mundo autodefinido por dos conceptos tipo antagónicos: globalización y sostenibilidad. (MONTANER & MUXÍ, 2011, p. 143)



[24] Folheto publicitário do Turismo de Portugal (2011)

No entanto, quando falamos de turismo, não estamos necessariamente a falar de destinos paradisíacos. Na verdade, o turismo é o fenómeno que melhor sintetiza as contradições da sociedade contemporânea: as tensões que existem em encontrar o local e o global, a homogeneidade / *genericidade* em oposição ao manter da memória histórica, e o consumo face à cultura, ou seja, o *turismo cultural* ^[24] (GRANDE, 2005, p. 81). Tudo isto parece reflectir sobre um equipamento que sintomatiza o último protagonista do século XX: o museu.

As cidades passariam agora a estar, não num processo de mumificação, mas sim de *museificação*. Para isso era preciso convocar um carácter mais publicitário e persuasivo, não bastaria dizer que aquele museu tem determinada peça exposta. É necessário que o próprio museu seja também uma peça em exposição e, portanto, iconográfica, de preferência de um artista globalmente conhecido e que o seu bom nome esteja associado a uma determinada “marca” institucional e empresarial. Resumidamente, o que interessa a estas cidades, com estes novos *branding's* é, sobretudo, a consagração a nível económico, do fluxo transnacional e transcultural que estes ícones possam eventualmente gerar.

A progressiva associação da arquitectura ao “espectáculo” mediático, - ou ao “architainment”, como também lhe chamou Fernández-Galiano - foi reconfigurando a ética cosmopolita e o papel do “arquitecto-estrela”, enquanto intermediário cultural no seio de

uma cultura de comunicação de massas, cada vez mais seduzida pelo autor e pelo poder icónico da sua obra. (GRANDE, 2009, p. 474) No entanto, essas novas políticas culturais também previam grandes eventos efémeros a escalas mundiais e em diversos contextos geográficos. É o caso das exposições internacionais, das capitais culturais, das bienais de arte e dos eventos desportivos mundiais ^[25] – passando a conjugar, tal como os museus, um *fetichismo* de programas excepcionais traduzidos tendencialmente por arquitecturas icónicas, gerando com isso, efeitos de *mediatização*, de *espectacularização* e, em alguns casos, de regeneração urbana. Os anos 90 representaram um *final stage* de um espectáculo cultural e de entretenimento, onde os espaços museológicos e expositivos de eventos compuseram, sem dúvida, os seus melhores cabeças-de-cartaz.

Desde o pós-modernismo que o simbolismo e associação em arquitectura vieram para ficar e transformaram a arquitectura num espectáculo mediático em que o arquitecto é a estrela principal. Sem dúvida nenhuma que esta arquitectura icónica constitui o último paradigma do século XX, e constituirá para já, o novo paradigma do século XXI.



[25] Iconic Olympic Buildings © Archdaily (2012)

4.2 A MEDIATIZAÇÃO DO ÍCONE

O NOVO PARADIGMA DA ARQUITECTURA DO SÉCULO XXI

A própria ideia de imagem está hoje de certa forma refém dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias de comunicação, existindo um nexu associativo entre imagem e a ideia de televisão, cinema ou internet. Sabemos a importância que este processo mediatizado de acesso aos conteúdos simbólicos tem na representação da realidade e orientação dos indivíduos face ao mundo que os rodeia, factor que tem merecido a atenção de inúmeros teóricos e equipas de investigação pertencendo às mais diversas áreas científicas. (CAMPOS, 2007, p. 63)

A transição para o novo milénio veio trazer consigo a metamorfose de variadíssimos factores sócio/económicos e tecnológicos, transformando o mundo prosaico e distante, tanto física, como psicologicamente, numa *global village*. Este novo momento é vivido de uma forma extremamente extasiante e alucinante onde a imagem, dominada pela publicidade e pelos *mass media*, é o veículo imediato para a obtenção da fama instantânea. A arquitectura vive agora um processo de mediatização em que se tornou refém destas novas tecnologias de informação e comunicação. Um novo tipo de arquitectura é obrigado a emergir nesta nova era: *o edifício icónico*.

A rotulação desde termo, *iconic building*, é realizada por Charles Jencks, um dos mais importantes teóricos sobre o panorama da arquitectura contemporânea, no seu livro *The Iconic Building – The Power of Enigma* (2005). Este teórico norte-americano, que já anteriormente tinha redigido considerações sobre o panorama da arquitectura do Pós-Moderno, nomeadamente com a obra *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* (1984), esteve sempre atento à evolução que esta linguagem simbólica/alusiva ia obtendo, a partir desse *status* pós-modernista. Genericamente, esta arquitectura iconográfica veio desafiar a tradicional arquitectura monumental, que no passado levava os edifícios públicos e outras construções de maior imponência, a expressar e a representar singulares momentos para a sociedade da época, tais como: *a expressão de poder, celebração de rituais ou colectivas afirmações*. (MATEO,

2009, p. 3, trad.) O seu simbolismo e “marca” de poder eram representados através de um único significado inequívoco, aplicado a convenções também elas bem explícitas, como é o caso da cultura religiosa. As catedrais, por exemplo, que um dia formaram cidades, hierarquizando-as em função delas próprias, representam edifícios *normalmente sólidos (...) estabelecem relações com a envolvente (ou forçam essas mesmas relações). Definitivamente terrestre, o monumento é como uma rocha ou uma montanha que erguida domina o chão plano.* (MATEO, 2009, p. 4, trad.) Ainda é possível reconhecer a sua primordial importância volumétrica no contexto geral urbano, onde a sua máxima cêrcea não foi violada e ainda coincide com essas mesmas convenções ancestrais. No entanto, essas convenções do tipo religioso e ideológico começaram a ficar para trás, graças também a um declínio da arte sacra e da cultura religiosa. A falta de fé nas pessoas com sucessivas crises económicas e políticas fizeram desgastar a crença que a sociedade ainda depositava no virar deste novo século. A falta de motivação pessoal, como comprova o excerto de uma entrevista a Charles Jencks, originou em grande parte a criação e manutenção dos ícones na nossa sociedade:

John Jourden *Your latest book, The Iconic Building, explores the current condition and evolution of the icon in architecture and basically leads us through what has been termed as the “Bilbao Effect.” Can you highlight the meaning of this event within architectural history, and where do you see this trend going?*

Charles Jencks *It's linked to the decline of religion and the decline of metanarratives that is, the belief in progress, socialism, democracy, freedom. Not that those things aren't believed: They're not believed in enough or with any conviction and passion. Weak belief reigns today. Everybody believes something weakly, despite the fact that they're dogmatic and they go out and kill people. You can say it's weak because it doesn't produce things of depth. Instead, they're thin.*

Weak belief is a problem. Iconic buildings are caused by weak belief, because clients don't have the strong belief to say to the architect: “This is what the icon should be about”. Up to the Nineteenth Century, the client always imposed their taste, iconography, and meaning on the architect. Or they shared that with the architect, so they wouldn't have to tell them, but they knew what they were about. And they did, I think they did

up until the Modern period even, to a degree. Today, clients are insecure and society is completely pluralist and insecure, and doesn't know what it wants. But they (society and clients) do know they want a landmark. Weak belief plus the desire to have a landmark, plus celebrity culture, plus globalized capitalism, plus the art market's desire for the new all those factors together produce iconic buildings. This is why we're in an iconic building era, not because we want to be people don't want to be. (JENCKS, Charles Jencks: Being Iconic, 2005)

Hoje, essas antigas convenções foram ultrapassadas e substituídas pelas forças comerciais, que amplificaram o declínio da convenção iconográfica religiosa e histórica. Em linguagem comercial, a arquitecta Amanda Levette chega a afirmar que o edifício *is the sign*, ou seja, o *logo* e consequentemente, o *landmark*. O edifício icónico veio para ficar, e até pode aumentar o seu uso no futuro. O museu como edifício representativo desta nova arquitectura tomou o lugar das catedrais, estas que eram o edifício representativo da religião e em especial da arquitectura monumental - *the new global landmark can be jumped-up museum that proclaims itself, according to the cliché, as the new cathedral of the age.* (JENCKS, The Iconic Building: The Power of Enigma, 2005, p. 8) Apesar disso, este novo ideal de arquitectura não substituiu, de forma simples, o monumento pelo ícone. De facto, a cultura pós-moderna, nas várias décadas que se seguiram, transformou o ícone num carácter bruto e com uma carga paranóica, ou seja, o ícone tornou-se num enigma. Charles Jencks caracteriza esta nova era da arquitectura contemporânea como a do *enigmatic signifier*.^[24]

Podemos apreciar como ocorreu a evolução do ícone em cidade, com comparação de Las Vegas até aos novos ícones. Enquanto o primeiro tinha um significado lógico e directo, os segundos têm formas abstractas, com vários significados e cuja criação da imagem tem um desejo unicamente ficcional. O desejo de uma *velha fórmula modernista, na qual a função daria corpo à forma (form follows function) deixava de fazer sentido. A "forma" seguia agora a desejada "ficção" (form follows fiction).* (GRANDE, 2009, p. 470)

Aliado também ao papel da comunicação social, como já foi relatado, este é preponderante na criação e sustentação desta nova arquitectura. A concepção da imagem ficcional destes edifícios remete não só a variadíssimas interpretações visuais, mas também linguísticas, ou seja, *nicknames* ^[26]. Os nomes fictícios e a própria volumetria leva os *media* a usarem uma *one-liner expression*, caricaturando os vários edifícios com múltiplos nomes, consoante vão chegando igualmente múltiplas interpretações. Um dos edifícios icónicos troçado com várias alcunhas é a *Tower Swiss Re* (2001-2003)^[27] em Londres, também apelidada *The London Gherkin* ou, em português, de *pepino londrino*, entre outras designações. Com toda a certeza que este edifício não será um *duck*, pois certamente que a sua forma não serve de todo, a sua função. Segue antes uma ficção, ou até várias.

Mas será que o arquitecto enquanto “criador de ficções” estará a salvo, desta permanente guerra de *brandings*? E até que ponto estes novos ícones não irão passar com o seu excessivo uso, a ser um caso generalizado da excepcionalidade de um monumento? Nos pontos seguintes, abordaremos o papel do arquitecto na nova sociedade globalizada e o que resulta da excessiva utilização da arquitectura icónica, já designada de iconoclasta.



[26] Desenhos de Madelon Vriesendorp sobre as várias interpretações da *Tower Swiss Re*

[27] *Tower Swiss Re* (2001-2003) de Norman Foster

4.3 ARQUITECTOS COMO ESTRELAS (DE)CADENTES

The Iconic performances and actions should be interpreted as gestures of a fading era, as expressions of an ill-digested final stroke of the modern era, in which architects have been transformed into slaves of the marketing machineries that require Iconic materializations in order to be seductive in commercial venues.
(JENCKS, The Iconic Building: The Power of Enigma, 2005, p. 23)

As cidades estão a competir umas com as outras pelo reconhecimento global de grandes potências culturais, turísticas e económicas. Em tempos de crise, não existe nenhuma cidade que não queira ter um leque triplo destas opções e, na verdade, são muito poucas e até raras, aquelas que os possuem. No mundo globalizado que hoje vivemos, a *marketização* domina as operações de gestão urbanística de uma cidade, precisamente para a fazer crescer economicamente e tirar daí os seus dividendos. Por isso, a palavra-chave mais adequada para caracterizar todo este processo seja, talvez: competição.

Mas o que é o ícone tem a ver com esta polarização entre territórios? Simplesmente, ele é o veículo para a obtenção dessa vitória territorial sobre outras nações ou cidades. Como referido antes, a mediatização do ícone veio trazer a este uma carga e uma responsabilidade de vencer obrigatória. O edifício icónico é criado *to make impact, to make money*. (JENCKS, The Iconic Building: The Power of Enigma, 2005, p. 21).

Mas como é que se tem certeza que *a nossa galinha é melhor do que a da vizinha*? Contratam-se os melhores arquitectos, ou melhor, os mais internacionalmente conhecidos e, aparentemente, o sucesso estará garantido.

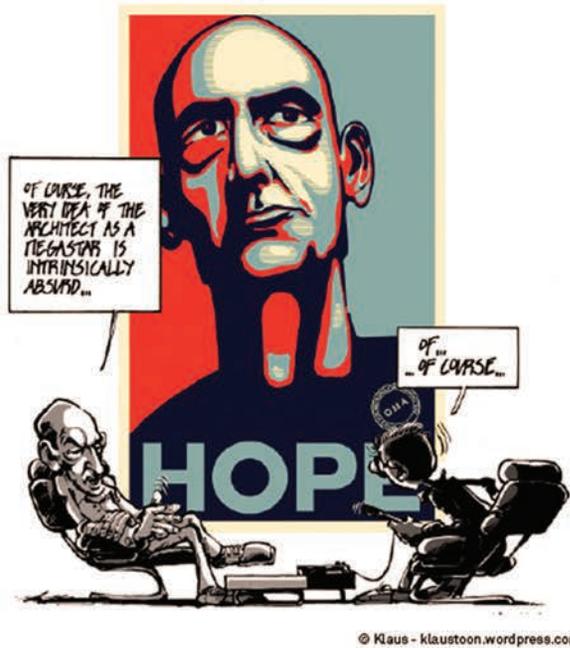
Nesse sentido, o desejo indomável pelo poder económico levou a função do arquitecto a tornar-se cada vez mais ambígua e ambivalente. Se, por um lado, o arquitecto é fiel a um sistema de *marketing*, aos seus clientes, promotores e gestores urbanos, tem como moeda de troca a sua carreira premiada e publicada em todos os meios possíveis e desejáveis. Por outro, se optar pela velha

premissa de querer ser leal à sua função social e não responder ao pedido das *Big Corporations*, este vê-se impedido de evoluir na carreira devido à exigência que hoje o mercado aplica na arquitectura. Em suma, a globalização transformou os arquitectos de hoje em escrivães: *convertirse en un sirviente de los intereses del poder privado y de la ideología del poder público (...) a práctica de la profesión se ha convertido en incompatible con el ejercicio de la crítica.* (MONTANER & MUXÍ, 2011, p. 38) O arquitecto é apenas um “*criado(r) de vontades*” e o ícone apresenta-se como esse desejo.

The idolatry of the market has drastically changed our legitimacy and status even though our status never been higher... It is really unbelievable what the market demands [from architecture] now. It demands recognition, it demands difference and it demands iconographic qualities. (JENCKS, *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p. 102)

Sendo um “*criado(r) de vontades*”, qualquer um poderia desempenhar esse papel. A ideia de ícone está também ligada ao seu criador. Este tem de ter “*marca*” ou, por outra, cartel de superestrela. Por isso, a partir da década de 1990, começou a ser criado um pequeno grupo restrito de arquitectos pertencente a uma elite de aclamadas superestrelas que respondessem a interesses económicos públicos e privados. A denominação de starsystem, tal como no cinema, veio apenas comprovar essa situação da fama e do proveito que alguns arquitectos podem usufruir ^[28]. Como é óbvio, ninguém chega à fama sem ter o devido mérito, e a estes arquitectos não deveremos retirar-lhes essa mesma virtude. Mas será que são as suas obras de sucesso que os notabilizam mais? Por um lado sim. Qualquer arquitecto quer ver o seu trabalho divulgado, com o propósito de advir daí mais oportunidades de trabalho.

O estatuto de estrela, por razões simbólicas, sendo o ponto mais alto da carreira de um profissional, é mantido e conservado através do reconhecimento internacional e de prestígio desses mesmos arquitectos com prémios e homenagens. Entre esses prémios, destaca-se o *Prémio Pritzker*. Na verdade, a atribuição desses prémios tem um outro objectivo do que a justa homenagem ao arquitecto-estrela. A manutenção e consolidação da boa imagem desses profissionais são primordiais para que os promotores, ao



[28] Caricatura de Rem Koolhaas de Klaus © Klaus - klaustoon.wordpress.com

escolherem determinada “*marca de arquitecto*”, continuem a ter credibilidade perante o mercado de trabalho. Talvez não devêssemos ver esta questão da fama instantânea para o arquitecto, como um acontecimento positivo. Precisamos de perceber que este starsystem é, como indicia - um sistema, e enquanto objecto sistemático pressupõem uma rotatividade, ou seja, um ciclo. O arquitecto caiu assim num ciclo vicioso, do qual não consegue sair, sob pena de perder o emprego, sendo um mundo cada vez mais competitivo e desigual para quem procura uma nova oportunidade. E é precisamente este ciclo de vida de estrela que os arquitectos sofrem. Passam da penumbra a grandes astros do estrato social, mas ao fim de um ciclo de 5, 10 ou 20 anos, aproximadamente, deixam de ser estrelas cintilantes e passam a ser *estrelas (de)cadentes*. De facto, é a decadência que mais caracteriza a posição do arquitecto, neste momento. Esta profissão caiu nas malhas da globalização e é agora marioneta deste sistema.

O arquitecto... de salvador a testa-de-ferro

Tal como a compra de clubes de futebol ingleses na bancarrota por valores astronómicos, também a construção civil é hoje uma das maiores indústrias de lavagem e branqueamento do dinheiro sujo. De norte a sul e de leste a oeste. Perto de nós, mas numa escala incomparavelmente superior à nossa, está o exemplo acabado das orlas mediterrânicas espanholas.

(...)

Atribui-se a diatribe a fantoches, a anhos sacrificiais. Na verdade, não se conhecem os rostos de quem realmente gere e manipula esta indústria de face, afinal, tão benigna.

(...)

Não, definitivamente a indústria da construção civil é actividade séria e respeitável. E o arquitecto recomenda-se!

(...)

O exercício da prática profissional funda-se, actualmente, na afirmação do poder particular assente, ou no esmagamento de outro particular ou, pior, da obliteração do interesse colectivo, por via da relação privilegiada entre a política e o capital. Acresce que o arquitecto ocupa os dois lados do binómio; o de projectista – no campo privado, e o de técnico decisor – nas instâncias públicas. E é esta dupla face, que inviabiliza qualquer hipótese de inocentar a classe.

(...)

O arquitecto que é bem-sucedido hoje, dilui-se como sócio minoritário em mega escritórios, ao qual o maioritário dá o nome e a cara, assegurando o marketing operacional necessário ao sucesso empresarial do grupo. Os pequenos e médios ateliers extinguiram-se com os dinossáurios da profissão, tentando remar contra esta maré.

Ao mais alto nível de intervenção não somos hoje, urge confessá-lo, mais do que testas-de-ferro de quaisquer uns que com dinheiro por desinfecção, entendam fazer o que quiserem, onde quiserem, contornando o que for preciso e anulando quem se intrometer.

A nossa assinatura, que já foi sagrada, está ligada a incontáveis iniquidades arquitectónicas e urbanísticas, que nos envergonham.

(CABIDO, 2011)

Este fenómeno, inicialmente pensado como glorificante para o papel do arquitecto na sociedade, afinal é apenas o sentido inverso: o sentido de crise. Estes profissionais que alcançaram a fama, ignoraram o preço a pagar por este luxo. O custo é a sua validade, enquanto arquitecto-estrela, que só se mantem se for compatível com a tendência / moda que se faz sentir. As *Big Corporates* querem um arquitecto que seja apenas um veículo para alcançar a fama instantânea através de edifícios icónicos. Mais tarde ou mais cedo, vai perder a sua utilidade e vai ser considerado lixo. Nesta nova geração, já não existe a incessante procura conceptual ou ideológica por novos “ismos” na arquitectura. Existe antes um interesse maior em criar uma lista global de possíveis autores de arquitectura que incorporem as tendências mais actuais.



[29] *The Selfridges Building* (1999 - 2003) da autoria dos arquitectos Future Systems



[30] *The Kunsthau Graz* (-2003) da autoria dos arquitectos Peter Cook and Colin Fournier



[31] *The Sage Gateshead* (-2004) da autoria do arquitecto Norman Foster

4.4 ARQUITECTURA BLOB

QUANDO O GLOBAL NÃO ENCONTRA O LOCAL

O pós-modernismo veio transformar não só o estatuto do arquitecto, mas também o estatuto da arquitectura. Graças a um grande advento das novas tecnologias, os arquitectos ficaram conhecidos como estrelas, mas simultaneamente, ficaram reféns de um determinado tipo de linguagem pré-estabelecida que faz a sua *imagem de marca* aparecer nas *covers*. Portanto, *esta ideia de que o arquitecto passa a ser uma caricatura de si próprio*. (GRANDE, 2012, p. 126). É também caricato, se pensarmos que nos anos de 1970, quando toda essa revolução dos *media* e das novas comunicações começou a emergir, os arquitectos ficaram fascinados com a *arquitectura sem arquitectos*. Hoje estamos numa situação contrária em que temos *arquitectos sem arquitectura*.

Quando afirmamos *arquitectos sem arquitectura*, não estamos a falar da crise económica, mas sim de uma impotência que hoje alguns arquitectos demonstram em conseguir fazer arquitectura. Este paradigma incentivado pelas novas tecnologias transformou algumas arquitecturas, em arquitecturas *blob's*. Este termo, introduzido por Greg Lynn, arquitecto norte-americano e discípulo de Peter Eisenman, foi inicialmente inventado com o propósito de caracterizar a sua própria arquitectura como *blob* (maleável, será a tradução mais adequada em português), e é feito única e exclusivamente a partir de programas de computador tridimensionais e de *renderização*. O problema desta arquitectura *blob* é que os programas de computador são, basicamente, concebidos para idealizar estruturas aerodinâmicas, porque vêm da engenharia aeronáutica, e não estruturas de edifícios de engenharia civil, que geralmente são menos complexos. A virtualização do objecto no computador também induz automaticamente em erro na realidade, em termos de escala, proporção e, essencialmente, materialidade: *os modernos inventaram uma tecnologia para aquilo que queriam fazer: o betão armado. Os blobs ainda não conseguiram encontrar uma tecnologia, que permita que as casas sejam realmente voos de pássaro. (...) o problema é que estas a fazer edifícios icónicos com tecnologia que já tem 100 anos. Isso é que é ultra irritante.* (GRANDE, 2012, p. 128)

Mais grave que isso é ter uma tecnologia global que não funciona com uma tradição local: *digamos que hoje, as grandes oposições são entre o global e o local. Para mim, a boa arquitectura é aquela que faz a síntese entre as duas coisas. É aquela que consegue*

fazer a síntese entre as duas coisas. É aquela que consegue ser global e local ao mesmo tempo. (GRANDE, 2012, p. 133)

Esta demasiada confiança que se depositou nas novas tecnologias globalizadas, fez os arquitectos ficarem reféns desses *renders*, mas principalmente fragilizou a arquitectura enquanto arte e racionalidade. Esta situação leva hoje à ideia de que qualquer um pode ser arquitecto, bastando para isso saber manejar, minimamente, nestas ferramentas computacionais bastante acessíveis ao público em geral. Mais do que *arquitectos sem arquitectura*, esta poderá ser uma geração de *não-arquitectura*.



[32] Queda do muro de Berlim (1989)



[33] Atentado do 11 de Setembro em Nova Iorque (2001)

4.5 A FRAQUEZA DO ÍCONE: ICONOCLASTIA ENTRE A CIDADE GENÉRICA E O TERRORISMO

In a word under construction (or rather, destruction), this viewpoint moves us to value the volumetric-sculptural or surface-pictorial components of the project, of the building – that is, its value as an Icon, as representation. (MATEO, 2009, p. 3)

A existência e a utilização de ícones não pode ser vista, exclusivamente, como positiva, pois além das suas vantagens, traz consigo algumas desvantagens. Os ícones não são diferentes nesse aspecto, e é nessas desvantagens da sua existência e utilização que nos centramos agora.

Primeiro que tudo, e muito ancestral ao que se possa pensar, o ícone começou por ser considerado e criado como uma imagem e uma representação sacra. Ilustrava uma mensagem cristã que a maioria dos seus seguidores conseguiria decifrar. Tratava-se de uma criação bizantina que transformou passagens importantes da arte sacra em pequenas “bandas-desenhadas”, de fácil leitura para que estas imagens religiosas fossem compreendidas, aceites e veneradas por todos. No entanto, com a criação do Ícone, houve uma reacção crítica que rejeitava esse conceito. Surge então um movimento político-religioso contra a veneração dessas imagens sacras, que viria a ter a designação de Iconoclastia (do grego *eikon*, *imagem*, e *κλαστειν*, *cortar ou quebrar*, portando *quebrador de imagem*). A iconoclastia não era contra a comunhão e intercessão religiosa dos santos como referência ao cristianismo primitivo, mas opunha-se à comunhão feita através da representação dessas imagens. Estes consideravam essas imagens como ídolos e, por consequência, a veneração e o culto dessas imagens – uma idolatria.

Hoje, o termo iconoclastia é igualmente válido na sua definição semântica, não tendo porém, qualquer relação com a questão religiosa.

Inevitably, a work of architecture that sets claim to an instant Iconic status must rely on immediate perception, (...) create an appealing and unitary image, or a simplified story must be told, joining the parts to excite and observer usually ignorant of architectural matters. (MATEO, 2009, p. 13)

A iconoclastia acompanha agora outro contexto, o da globalização e *genericidade* da cidade. Por outras palavras, a utilização do ícone, hoje enquanto edifício, tem levado a excentricidade demasiado longe. *O ícone não tem espaços, não tem interior. Se existir um interior, não tem qualquer interesse.* (...) *“é pura pele (...) a pele deve ser espectacular no sentido de aferir espectáculo – luzes nocturnas são fundamentais.* (MATEO, 2009, p. 5, trad.) Esta excentricidade é causada devido ao tipo de sociedade que hoje verificamos: a *Spectacle Society*. É uma sociedade de consumo que está fortemente associada a uma constante dependência de imagens. E portanto, *na cidade contemporânea, tudo é potencialmente icónico – ou seja expressivamente autónomo e desconectado.* (MATEO, 2009, p. 4, trad.) Ou seja, qualquer projecto que aspire a ser excepcionalmente expressivo (e quase todos o são) é, habitualmente, designado de ícone.

The contemporary equation of the economic function was apparently simple: the striking image of the building had to sell. Monotonous multiplications of “signature-buildings” propped up in every part of the world; steadily sacrificing their special appeal during the process of repetition. (MATEO, 2009, p. 25)

O problema está quando essas excepcionalidades expressivas que os ícones acarretam, se tornam monótonas multiplicações, ou seja, genéricos clones. As cidades começaram agora tornar-se genéricas e superficiais. Tudo é ícone e, quando assim é, a excepção torna-se regra, ficando genérica e banal. Em suma, quem é iconoclástico neste caso são os próprios ícones, que se anulam a si próprios.

Outro problema grave da iconografia de uma cidade é a excessiva confiança depositada na representação simbólica dos valores de um local. O ícone é uma representação, um *landmark* do território, que nos vem à memória como ideais representativos de um determinado lugar. O carácter negativo desta excessiva confiança de valores de uma cidade num mero edifício interessou a terroristas e a revolucionários. Estes são, em boa verdade, uma espécie de iconoclastas, porque pretendem destruir os maiores valores que a cidade ou a nação possuam. Neste caso, já não são as catedrais, mas sim os edifícios culturais e empresariais. Para exemplificar esta situação, basta lembrarmos-nos de dois casos: *a queda do muro de Berlim* (1989) ^[32] e o *atentado do 11 de Setembro* (2001) ^[33]. No primeiro caso, tratava-se mais de uma revolução contra o muro, que não sendo um edifício, marcava uma forte posição e convicção política do Regime Democrático Alemão. Ao derrubar o ícone, o seu poder estaria também a ser destituído e aniquilado. No caso das *Twin Towers*, estas representavam uma marca significativa do domínio empresarial dos Estados Unidos a nível nacional e, até mesmo, internacional. Com o atentado ao *The Pentagon*, era claro que o ataque visava, única e exclusivamente, atingir o poder político. Como não deixa de transparecer, estes acontecimentos trouxeram marcas a estes territórios, igualmente físicas e psicológicas. Rem Koolhaas, autor do livro *Delirious New York* (1978), afirma agora que a cidade é *Delirious No More*:

9/11

From now on, the most important city in the world is dominated by the tower from which first dangled an ape. What is the connection between zero tolerance and the cult of Ground Zero? In any case, the disaster resurrects Giuliani's depleted persona.

New Yorkers surrender to empathy. The tragedy of 9/11 inspires a mood of collective tenderness that is almost exhilarating, almost a relief: Hype's spell has been broken and the city can recover its own reality principle, emerge with new thinking from the unthinkable. But politics interfere. In spite of Bloomberg's pragmatic sobriety, the transnational metropolis is enlisted in a national crusade. New York becomes a city (re)captured by Washington. Through the alchemy of 9/11, the authoritarian morphs imperceptibly into the totalitarian. A competition for rebuilding Ground Zero is held, not to restore the city's vitality or shift its

center of gravity, but to create a monument at a scale that monuments have never existed (except under Stalin).

On March 17, at 9:30 am, the winning architect rings the bell of the New York Stock Exchange. At 8 pm, the president issues his ultimatum to Saddam, the "displaced" author of the WTC disappearance. At midnight on March 20, the war starts. At 8 am, at a breakfast meeting in lower Manhattan, the "Master Design Architect," an immigrant, movingly recounts his first encounter with liberty.

Instead of the two towers - the sublime - the city will live with five towers, wounded by a single scything movement of the architect, surrounding two black holes. New York will be marked by a massive representation of hurt that projects only the overbearing self-pity of the powerful. Instead of the confident beginning of the next chapter, it captures the stumped fundamentalism of the superpower. Call it closure. (KOOLHAAS, 2003)

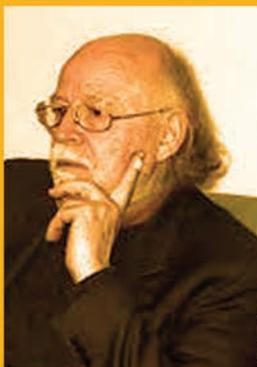
Com os atentados, a cidade perdeu os seus valores representativos e, acima de tudo, deprimiu toda uma nação americana que, até aqui, estaria exaltada e no seu mais alto ego. Se este era o objectivo dos atentados, conseguiram-no: o seu domínio invicto esmoreceu.

Concluindo esta primeira parte, a América demonstrou ser um excelente caso de estudo para o tema do Ícone. Sendo um país com uma cultura multidisciplinar e sem um grande passado comprometedor, tornava-se mais fácil e menos perigoso arriscar por um determinado caminho. A verdade é que, sem nada a perder, arriscou e ganhou. O pós-modernismo consistiu assim no seu mote para avassalar, no que muitos consideram ser, *o século americano*. Hoje, e com o caso iconoclástico que descrevemos em cima, esse domínio já não se verifica com a mesma intensidade. Sente-se que existe agora um grande equilíbrio entre as diferentes nações e continentes, e que o mesmo se estará a traduzir numa linguagem muito generalista e, portanto, numa formação de *Cidades Genéricas*.

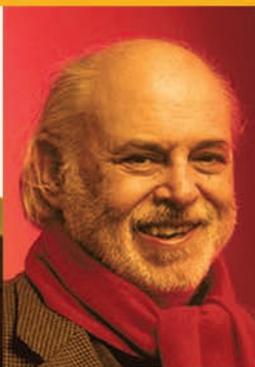
SEGUNDA PARTE

O PÓS-MODERNISMO NORTE-AMERICANO
NA ARQUITECTURA PORTUGUESA

DIÁLOGO COM CINCO ARQUITECTOS PORTUGUESES



[34] HESTNES FERREIRA
(1931 -)



[35] MANUEL VICENTE
(1934 -)



[36] JORGE FIGUEIRA
(1965 -)



[37] NUNO GRANDE
(1966 -)



[38] BERNARDO RODRIGUES
(1972 -)

NOTA INTRODUTÓRIA

CONVERSA COM CINCO ARQUITECTOS PORTUGUESES

A segunda parte desta dissertação visa comparar o que foi anteriormente dito sobre o ícone numa realidade muito concreta e bastante próxima de nós: a cultura arquitectónica portuguesa. O que faremos, em seguida, será constatar como é que esse termo do ícone encarou a nossa cultura arquitectónica portuguesa, que consequências trouxeram e o que irá trazer de futuro. *Primeiro há que encarar de que forma é que a arquitectura é desenvolvida hoje. Só isso responde a várias perguntas: o pós-modernismo, a questão da nossa geração e o starsystem, acho que é o triângulo do qual estamos aqui a conversar.* (RODRIGUES, 2012, p. 118)

O diálogo com cinco arquitectos portugueses foi essencial no confronto desta realidade mais iconográfica na arquitectura portuguesa. Em debate estarão: Bernardo Rodrigues, Jorge Figueira, Hestnes Ferreira, Manuel Vicente e Nuno Grande. Destes cinco arquitectos, três estão directamente associados a esta temática do pós-modernismo norte-americano.

À semelhança da primeira parte, com o contributo de três autores que tinham em comum o facto de serem norte-americanos, esta segunda parte, por seu turno, irá também conectar três arquitectos portugueses, por ordem cronológica: Hestnes Ferreira, Manuel Vicente e Bernardo Rodrigues, através de um único elo de ligação - o contacto directo com a cultura arquitectónica norte-americana, seja como formação académica, ou mesmo prática ou laboral. Os seus depoimentos constituíram assim, na óptica desta investigação, autênticos casos de estudo em que, ao longo desta segunda parte, tentaremos evidenciar e ilustrar com algumas das suas afirmações e projectos mais marcantes. No entanto, os arquitectos Jorge Figueira e Nuno Grande, apesar de não terem vivenciado directamente com esta realidade pós-moderna norte-americana, são ambos profundos conhecedores e teóricos do que aqui temos vindo a explanar.

O conhecimento destes cinco profissionais, que nem sempre vêm nos livros, constitui a fonte bibliográfica mais preciosa para esta segunda parte da investigação. Com estes diálogos, conseguiremos tirar ilações sobre o que é um ícone para a arquitectura portuguesa, que influências trouxe o pós-modernismo norte-americano até nós ou como se irá desenrolar o papel do arquitecto daqui em diante.

1.1 ÍCONE PARA A CULTURA ARQUITECTÓNICA PORTUGUESA

A nossa cultura manteve-se sempre exclusiva, manteve-se sempre à parte. (FERREIRA H. , 2012, p.150) Em geral, salvo raras excepções em que os valores da cultura portuguesa sobressaíam e suscitavam bastante interesse internacional através da literatura e da poesia, a verdade é que nunca teve um grande interesse, nem tão pouco um reconhecimento internacional devido. O mesmo se passou com a cultura arquitectónica portuguesa, que nunca foi devidamente reconhecida além-fronteiras. Nunca eclodiu para outros horizontes e manteve-se sempre exclusiva a nós, portugueses. Nem mesmo o período modernista, com os debates sobre o estado das nações e do pós-guerra através dos CIAM's (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna), Portugal obteve representantes assíduos nessas discussões. A excepção aqui é o Arquitecto Fernando Távora, que marcou presença nesses CIAM's, mas vincamos que até mesmo Távora era um defensor da exclusividade do produto nacional e tradicional.

Os arquitectos portugueses, numa atitude um pouco provinciana continham a sua arquitectura, tinham medo de a exhibir. *Houve um bocado o cliché, em Portugal, de que as coisas tinham que ser stealth, que tinham que ser invisíveis, que tinham de ser como o camaleão que se encosta e que se disfarça.* (RODRIGUES, 2012, p. 122) Só na década de 1950 se veio a exaltar um pouco mais a arquitectura portuguesa por intermédio do Inquérito à *Arquitectura Popular Portuguesa*.

Portanto, a questão do ícone que pressupõe à partida um acto mediático / publicitário internacional, parece não fazer muito sentido na nossa cultura arquitectónica portuguesa: *a questão do ícone para a arquitectura portuguesa parece um contra-senso – um choque de mundos porque a arquitectura portuguesa é tão vinculada, é uma arquitectura chã, calma, plácida, acocorada ao terreno e aos seus eventos da topografia, se bem que se nós formos lá com a unha mexer um bocado rapidamente vemos que não é bem assim.* (RODRIGUES, 2012, p. 111)

De facto, o que poderá ser um contra-senso *à priori*, não o é na realidade. A nossa arquitectura chã é, por um lado modesta, pois é feita de forma tradicional e precária num país com poucos meios como o nosso, mas por outro, de uma excepionalidade e elevado requinte de pormenor. Basta olhar para as igrejas chãs do nosso país e analisar o seu conteúdo. O que pode parecer pelo seu exterior, ser algo volumetricamente simples e sem grande excentricidade, revela no seu interior ter um pormenor que dignifica toda a

sua arquitectura. É o caso dos seus altares em talha dourada, únicos no mundo. Portanto a arquitectura portuguesa é *isso e o contrário, muitas vezes. Ou melhor, é o contrário metido dentro disso*. (GRANDE, 2012, p. 128)

Na arquitectura contemporânea, também chamada de pós-moderna, um arquitecto português percebeu bem essa relação que a arquitectura portuguesa tem com o ícone. O Arquitecto Álvaro Siza percebeu que *a arquitectura portuguesa não é só branca, plácida, etc.. é isso mas depois, de vez em quando, lá mete a sua pala que custou tanto quanto o resto do edifício (...) percebeu que para continuar a fazer arquitectura tem que fazer isso, mas tem que, de vez em quando, como sempre aconteceu, introduzir a ruptura, a novidade, a mudança, o lado dissonante* (GRANDE, 2012, p. 128), ou seja torna o simples num acto único e especial. Este é o ícone para a arquitectura portuguesa.

1.2 ARQUITECTURA PORTUGUESA ENTRE A EXCENTRICIDADE E A MODÉSTIA

Da *perspectiva icónica*, a arquitectura portuguesa pareceu sempre manifestar mais um desejo de modéstia em detrimento de um ex-cêntrico. Esta modéstia não criava grandes ondas de impacto sobre a sociedade, que se encontrava alheia e desconectada das artes. Não havia um interesse suficientemente sustentável para que a arquitectura tivesse a crítica desejada e a superação pretendida. No entanto, é indiscutível que o país não é imune ao que se vai sucedendo no estrangeiro, nomeadamente, com as grandes alterações a nível artístico.

É sabido que a *formulação de uma tendência pode desencadear-se em ícones* (FERREIRA H. , 2012, p. 149), e verdade é que essa tendência surgiu mesmo, ao que por conveniência se chamou de pós-modernismo. Alguns arquitectos portugueses (os de Lisboa, entre estes, Tomás Taveira) acharam que a nossa arquitectura mereceria uma maior monumentalidade, escala e, conseqüentemente, iconografia e trouxeram até nós o lado mais exótico e escandaloso do pós-modernismo: o norte-americano.

Com a comunicação social alterada culturalmente, começou finalmente a falar-se de arquitectura como nunca antes tinha sido feito, especialmente em Portugal. Esta grande emergência da arquitectura teve também muito a ver com a teoria do Relativismo – a que convocava para o mesmo “saco” áreas dissonantes como a publicidade, a música pop, a televisão, em que nada é melhor que nada e tudo pode ter o seu valor: *portanto, tanto funciona como lixo ou como luxo. A publicidade é também um lixo e um luxo.* (FIGUEIRA, 2012, p. 160) Neste caso, o que era lixo passou a ser um luxo e a arquitectura começou a surgir em debates televisivos, na rádio e com a publicação de vários números em revistas. Começaram a aumentar, exponencialmente, os interessados pela área de arquitectura, inclusivamente a nível do ensino e, devido a isso, nos anos 1970 começam a ser criadas novas faculdades do ensino da arquitectura no país, onde, até esse momento, só era leccionada em dois locais: Faculdade de Belas Artes no Porto e em Lisboa.

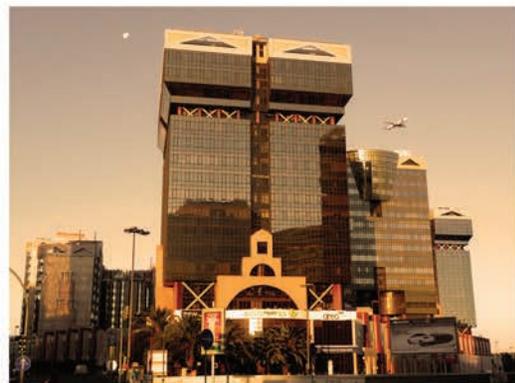
Como nova tendência, o pós-modernismo funciona como uma espécie de cânone ou matriz a seguir pelos arquitectos contemporâneos. Estes ganham um novo papel na sociedade – o papel de estrelas – e vão impor-se e ocupar definitivamente o espaço público,

sendo reconhecidos por inteiro pela sociedade. Apesar da drástica mudança do estatuto do arquitecto, a ideia do arquitecto com estrela não era que eles *fossem endeusados* (FIGUEIRA, 2012, p. 160), mas era simplesmente que a arquitectura tivesse expressão pública, voltasse a recuperar o *simbolismo olvidado* pelo Modernismo e voltasse a ser falante e interveniente num sistema de relações complexo que é a cidade. O problema é quando a arquitectura começa a ganhar essa projecção pública, o arquitecto vem logo atrás também com uma enorme projecção no seio da sociedade: atrás da criação de um edifício excêntrico está sempre um arquitecto igualmente excêntrico. A título de exemplo, na capa de um número da revista TIME, o Arquitecto Philip Johnson aparece a segurar o *AT&T Building* (1984) de Nova Iorque ^[39], superiorizando a figura do arquitecto como criador de ícones, ainda mais do que do próprio edifício. Em Portugal, o mesmo também sucedeu com o Arquitecto Tomás Taveira. Começou a ser conhecido como uma figura do “*jet-set*”, graças a um dos seus mais irreverentes projectos – o das *Amoreiras* (1985) ^[40], criando assim um estrelato com a sua excentricidade. [Taveira] *quer tomar conta do mundo e da arquitectura portuguesa, quer ser e é – uma celebridade.* (FIGUEIRA, 2012, p. 162)

No entanto, não está escrito que com o pós-modernismo, todas as arquitecturas devessem ser iconográficas e excêntricas, ou que todos os arquitectos devessem ser estrelas. Na verdade, existe um equilíbrio entre arquitecturas de excepção e, portanto, iconográficas, com arquitecturas mais modestas que cumpram apenas a cidade. No geral, a cidade precisa igualmente de momentos únicos e excepcionais, como também de momentos de maior modéstia e que a completem. *No fundo, o pós-modernismo pretende criar uma espécie de novo senso comum. Não é a tourada nem a festa, a todo o momento.* (FIGUEIRA, 2012, p. 161)



[39] Número da Revista TIME de 8 de Janeiro de 1979



[40] Complexo das Amoreiras (1985)

Pensarmos que tudo é icónico e excêntrico ou que tudo é modesto e discreto na arquitectura portuguesa, é uma ideia errada. Para exemplificar esta ideia, damos aqui o exemplo de dois arquitectos portugueses que se destacam ou pela sua *excentricidade* ou pela sua *modéstia*, falamos de Álvaro Siza e Tomás Taveira.

À partida, parece ser claro que Siza é claramente mais *modesto* que Taveira, através da sua veia mais racionalista e funcionalista, ou seja, de uma vertente claramente mais moderna e também pela própria personalidade do arquitecto, mais temperamental, simples e periférico. No entanto, não podemos dizer que Siza é um arquitecto totalmente *modesto*. Aliás, como já referimos acima, Álvaro Siza foi dos poucos arquitectos portugueses que percebeu que a arquitectura chã portuguesa também poderia ser marcante e não apenas branca, plácida e atarracada, ou seja, poderia ter uma carga iconográfica como demonstra o projecto do *Pavilhão de Portugal* (1998) ^[41], em que uma pala invertida é o elemento cenográfico, dissonante e excêntrico de toda uma certa modéstia, *demonstra estar sempre em processo de grande "artisticidade", mas depois também de grande contenção.* (FIGUEIRA, 2012, p. 162) Se considerarmos as influências que ele transporta para a sua própria arquitectura, desde Alvar Aalto, Le Corbusier e Adolf Loos, estas manifestam-se como uma excentricidade e não como uma modéstia: *é um gesto de uma grande autoconfiança e de uma grande projecção. Ele não está a dialogar com os vizinhos, com as arquitecturas vizinhas. Ele está a dialogar pela grande arquitectura moderna.* (FIGUEIRA, 2012, p. 161)



[41] *Pavilhão de Portugal* (1998) da autoria do Arquitecto Álvaro Siza



[42] *Banco Nacional Ultramarino (s/a)* da autoria do Arquitecto Tomás Taveira

Pelo sentido inverso, Tomás Taveira parece ser, e de facto é, uma figura intempestiva e de grande extravagância e exuberância na época. Mas se analisarmos alguns dos seus projectos em detalhe, como o *Edifício das Amoreiras* (1985) ou o *BNU – Banco Nacional Ultramarino* ^[42], ambos são uma clara inspiração estrutural de índole classicista. Primeiro, a procura por um pódio ou embasamento e depois a colocação de peças verticais, neste caso, torres com cortina de vidro. Tudo isto é um esquema básico que resume a ideia do Edifício das Amoreiras e, deste ponto de vista, a *excentricidade* de Tomás Taveira só se poderá descobrir nos temas selectivos e comunicativos que ele aplica aos volumes, seja com variadas cores, materiais ou texturas.

O arquitecto tem esta função ambivalente, tanto pode ser *excêntrico*, como *modesto*, tudo dependerá de vários factores subjugados ao projecto, como a posição geográfica, a envolvente, o programa, os desejos do promotor e até a própria personalidade do arquitecto, que condiciona grandemente a maneira de ser de cada projecto. Concluindo com o exemplo destes dois arquitectos portugueses, *nem o Siza é tão modesto nem o Taveira é tão excêntrico*. (FIGUEIRA, 2012, p. 162)

1.3 DILEMA DA CULTURA ARQUITECTÓNICA PORTUGUESA ENTRE O UNIVERSO FRANCOFONO / ITALIANO E O *AMERICAN DREAM*

A cultura arquitectónica portuguesa, como já foi referido anteriormente, sempre se manteve exclusiva a Portugal. No entanto, quando afirmamos a sua exclusividade, não significa necessariamente que esta fosse estanque a outras culturas, nomeadamente vindas da Europa ocidental. De facto, antes de qualquer empreendimento pelo pós-modernismo norte-americano, a cultura portuguesa era, basicamente, inspirada na cultura francófona. Já no final do século XIX, muitos arquitectos portugueses com méritos, foram estudar para Paris. Este processo de absorção pela grande referência que representava a França, surgiu até aos anos de 1970/80 e veio substituir os antigos cânones italianos e da cultura clássica romana que até ao século XVIII eram a “capital da cultura europeia”.

Em contrapartida, *a cultura anglo-saxónica por intermédio do pós-modernismo é um movimento de reacção contra o moderno, enquanto o europeu é um movimento de resistência* (GRANDE, 2012, p. 131), ou seja, a cultura americana é descomplexada dos cânones racionalistas que ainda regem toda uma cultura europeia, que não deixou de ser moderna. Estas influências, claramente, vêm causar algumas dúvidas aos arquitectos portugueses, que, naturalmente, por questões até geográficas, eram mais próximos da cultura franco/italiana do que propriamente da cultura americana.

Nós acreditávamos até este período, que Paris era o centro do mundo do ponto de vista cultural, e portanto isso explica este distanciamento da América. E depois é verdade que o Estado Novo, com a visão corporativa e estatista do Salazar, ainda hoje na direita mais conservadora, não há nenhuma paixão pela América, porque é um território essencialmente liberal, individualista. (...) Do ponto de vista cultural, político, económico e social, a nossa relação com os Estados Unidos é curta. (FIGUEIRA, 2012, p. 167)

No entanto, como Bernardo Rodrigues refere: *há sempre esta troca, há estes opostos que se atraem, que tu estás numa cultura em que o difuso é o que te atrai, talvez pelo exótico, consigas olhar melhor para ti próprio e para a tua cultura, ver aquilo que vem de muito longe.* (RODRIGUES, 2012, p. 111)

Essa distância física e psicológica, quase irreal, torna a cultura americana quase como um sonho, ou um *American Dream*. De facto, houve essa troca cultural: primeiro a América aprendeu com a Europa, depois inverteram-se os papéis. Os arquitectos americanos começaram a rever-se na arquitectura moderna europeia e os europeus na pós-moderna norte-americana. Exemplo disso são as viagens de Aldo Rossi para a América, onde acabou por dar aulas. Da mesma forma que, também Carlo Scarpa reviu a obra de Frank Lloyd Wright e trouxe algumas ilações para a sua própria arquitectura. Em sentido inverso, Peter Eisenman foi a Itália mostrar um grande interesse por Palladio e, em simultâneo, Robert Venturi, vem à Europa visitar várias cidades italianas e inspirar-se no urbanismo clássico de Itália: *ele diz que os arquitectos americanos iam nos anos 50 aprender com as praças de Roma, como depois, diz ele, nos anos 70 vão aprender com Las Vegas.* (FIGUEIRA, 2012, p. 168)

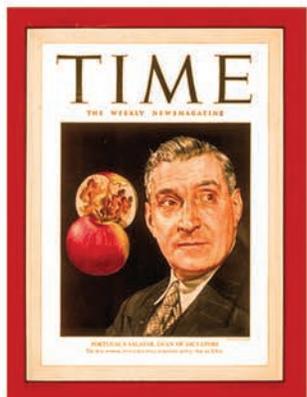
Resumindo, os arquitectos portugueses têm esta dupla opção de escolher entre a arquitectura que, por um lado lhe está mais próxima culturalmente, mas ainda muito sedimentada e agarrada aos cânones modernistas, e por outro, um sonho americano com uma cultura completamente nova e sem precedente, que encanta e seduz qualquer um. Até certa altura, no nosso país, a vertente mais forte foi, sem dúvida, a do pós-modernismo italiano, inclusive por razões políticas, como iremos analisar em seguida.

1.4 A REVOLUÇÃO DOS PÓS EM PORTUGAL PÓS 25 DE ABRIL E PÓS-MODERNISMO

No início para o último quartel do século XX, Portugal encontrava-se ainda sob o regime ditatorial do Estado Novo. Vivia-se *numa certa lógica parecida até com aquela que se passava do lado de lá da cortina de ferro*. (GRANDE, 2012, p. 134) Portugal era um país parecido com a União Soviética, com a principal diferença de ser gerido, não por uma esquerda comunista, mas sim por um regime inspiradamente fascista. Este regime ditatorial do Estado Novo (1933-1974), orientado por António de Oliveira Salazar (1889 – 1970) - até abandonar o poder em 1968, por motivos de doença - tornava o país demasiado tradicionalista e primitivo. As suas políticas antiliberais e anticomunistas, não deixavam entrar qualquer coisa em Portugal. Havia receio de deixar entrar uma cultura completamente oposta da cultura vernacular portuguesa, como os filmes, a televisão, a *pop art*, etc. Salazar disse-o: *não devemos deixar entrar a desordem onde há ordem*. (SALAZAR, s/a)

Por essa razão, a cultura norte-americana ou anglo-saxónica não era muito presente em Portugal antes do 25 de Abril. No entanto, alguns artistas portugueses eram, confessadamente, mais anglófonos que francófonos. Exemplo disso é o Arquitecto Conceição Silva (onde trabalhou, o ainda jovem arquitecto Tomás Taveira) e, num dado momento, artistas/arquitectos, como João Abel Manta, entre outros. Agravando este factor, Salazar era declaradamente um antiamericano, não só pelo seu antiliberalismo, mas também pela visão que tinha da América como um país imperialista e capitalista. Essa rejeição à América agravou-se ainda mais com a publicação de um número da revista norte-americana TIME, a 22 de Julho de 1946^[43], em que o Chefe de Estado português foi apelidado de ser o último grande ditador à face da terra. Naturalmente que esta publicação não foi bem recebida pelo próprio, o que a partir daí, agravou as relações com os Estados Unidos.

Esta negação por uma nova cultura americana de massas que muitos países já estavam a beneficiar, só veio atrasar o desenvolvimento do nosso país. Relembramos que Salazar, entre outras medidas, apostava nos meios populares e rurais como a agricultura, impedindo assim a entrada da indústria no país. *A única coisa que [Salazar] acabou foi com a instrução primária. Quando ele teve preponderância, queria que as pessoas só fizessem a 3ª classe. Eliminou vários professores e criou uma coisa terrível que era pessoas sem cultura mas que iam ensinar as outras da instrução primária, mas enfim combateu os professores primários, contratando*



[43] Número da Revista TIME de 22 de Julho de 1946

uma série de pessoas que só tinham feito até à 3ª classe também para irem ensinar os miúdos das classes anteriores. Era uma espécie de um ciclo vicioso em que as pessoas não saíam dali. (FERREIRA H. , 2012, p.157)

Em suma, tudo o que na opinião dele não serviria ao país, ele era contra. *Mesmo as democracias ocidentais queriam que houvesse uma transformação do país, uma transformação sobretudo sob o ponto de vista colonial, ele era contra. Era uma pessoa que prefira orientar segundo as suas ideias e não segundo o interesse de vários sectores, inclusive do povo. (FERREIRA H. , 2012, p. 157)*

Este cenário de época levou as populações urbanas, menos ludibriadas pelo poder político de Salazar, a revoltarem-se sempre que novas reeleições de Salazar eram concretizadas. O 25 de Abril de 1974 acabou por ser o consumar de um conjunto de revoltas populares contra as medidas de restrição que o Estado Novo impunha. Por isso, quando se dá o 25 de Abril, os portugueses vão para a rua reivindicar tudo o que Salazar não tinha prometido: *paz, comunicação, saúde grátis, tudo aquilo que os países do norte da Europa já tinham à muitos anos, desde o pós-guerra: sistema nacional de saúde, férias pagas, assistência médica gratuita para as populações mais carenciadas, escolas grátis ou pelo menos de baixas propinas, etc. (...) ao lado de pessoas que queriam liberdade sexual, liberdade de expressão, ou seja, tinham direitos materiais ao lado de direitos culturais a serem reivindicados no mesmo espaço público. (GRANDE, 2012, p. 134)*

Portugal nos anos 70 deixou de ser um país fortificado e imune a outras culturas. Nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, o país fez a revolução dos “pós”: pós-25 de Abril, pós-modernismo, pós-guerra, pós-Maio de 68, tudo num curto espaço de tempo de dois a três anos. Ao deixar entrar todo um universo que até então lhe foi sempre privado de obter, o país teve necessidade de ser construído muito depressa. *Estamos a viver na ressaca do que foi fazer em 10 anos aquilo que outros países tinham demorado 40 a fazer.* (GRANDE, 2012, p. 135) Portugal acabou por ter de juntar dois períodos antagónicos: o período moderno em simultâneo com o pós-moderno.

Depois de tudo já ter entrado de rompante pelo país a dentro e numa fase já de rescaldo da revolução, o Governo é orientado sobre os partidos de direita, primeiramente com Sá Carneiro, e mais tarde com Cavaco Silva. Este último percebeu que agora seria tarde demais para expulsar o que tinha acabado de entrar: a televisão, a moda, as revistas, o cinema e até a Coca-cola, invadiram a sociedade portuguesa de uma forma violenta e febril. Cavaco optou então por uma política que se aproximaria destes novos valores materiais e culturais, aproximando-se assim por analogia da cultura norte-americana essencialmente consumista, neoliberal e o neo-conservadora, com a consequência de se afastar dos anteriormente falados — cultura francófona e italiana — *o cavaquismo é uma espécie de reaganomic/thatcherism à portuguesa.* (GRANDE, 2012, p. 134)

Esta cultura consumista norte-americana vai refazer e transformar a nossa cultura empresarial e vai introduzir um novo programa para a arquitectura — o *mega-shopping*. Esta nova tipologia consistia num programa que nunca os arquitectos portugueses tinham lidado. O papel do Arquitecto Tomás Taveira foi fundamental, pois é ele o primeiro arquitecto que vai pegar nessa tipologia e trazer o seu conhecimento da América, pondo-o em prática no Edifício das Amoreiras — *um shopping, que era uma tipologia que nós não conhecíamos em Portugal, o do mega-shopping, ele, no fundo, vai buscar aquilo que conhecia — a América — o shopping americano.* (GRANDE, 2012, p. 134)

A partir dessa primeira experiência do centro comercial, começaram a surgir outras grandes superfícies com grandes grupos económicos de marketing: com a SONAE, de Belmiro de Azevedo e a Jerónimo Martins. Nos anos 80, a festa da revolução terminou e houve um período de estagnação levado a cabo pela euforia dos centros comerciais. Aqui ficou demonstrado o poder que os Estados Unidos tiveram durante o século XX e que, ao fim de muita resistência do Estado Novo, acabou por conseguir impor-se no nosso país.

1.5 INFLUÊNCIAS NORTE-AMERICANAS EM PORTUGAL

Ultrapassada que estava a derradeira barreira para o pós-modernismo finalmente contaminar a nossa cultura, chegou a altura de verificarmos o que aconteceu na arquitectura e que arquitectos portugueses foram influenciados.

Primeiro, é preciso referenciar que nem todos os arquitectos portugueses quiseram aderir e “vestir a camisola” do pós-modernismo, *a questão regional tem que ser colocada, sem qualquer dúvida.* (FIGUEIRA, 2012, p. 170). A norte do país, houve um repúdio e um cepticismo bastante grande da parte da Escola do Porto a essa nova tendência. Por outro lado, alguns arquitectos de Lisboa levavam a arquitectura pós-moderna como um veículo e um novo fôlego para continuar a rivalizar com os arquitectos do Porto.

Da perspectiva da Escola do Porto, a mensagem que o pós-modernismo transmite é muito violenta: *o pós-modernismo chegou e quem não é, ficou para trás na história!* (FIGUEIRA, 2012, p. 171) Como é óbvio, este *statement* não foi bem aceite pelos arquitectos do Porto, até porque o fenómeno cultural de eleição da Escola do Porto era o Modernismo e, sabendo que o pós-modernismo enquanto tendência tolerava tudo menos voltar atrás no tempo e regressar ao Movimento Moderno, criou-se um clima de mal-estar no seio nos arquitectos do norte, face a esta imposição pós-moderna. Quanto aos arquitectos da capital, alguns assumiam positivamente a entrada do pós-modernismo mais anglófono, como no atelier do arquitecto Conceição Silva, onde Tomás Taveira iniciou a sua carreira, mas por outro lado, alguns círculos de arquitectos lisboetas, como os de Nuno Teotónio Pereira e do jovem Pedro Botelho, nunca aceitaram completamente essa condição de pós-modernidade.

No entanto, apesar de alguns arquitectos cépticos, acabou por se formar uma exposição em Lisboa, que consagrava a entrada do pós-modernismo em Portugal, intitulada de “Depois do Modernismo”. Esta exposição comissariada pelo galerista Luís Serpa e realizada entre 7 e 30 de Janeiro de 1983, convidou a nível nacional alguns dos arquitectos portugueses mais conhecidos. No entanto, os arquitectos do Porto rejeitaram veemente este convite, justificando, em carta enviada ao Comissariado da Exposição - Luís Serpa, que *o que produzimos aqui não pode senão aparentemente ou superficialmente incluir-se nas mesmas coordenadas.*¹

¹ Texto assinado por Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Alexandre A. Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura, Sérgio Fernandez. Luís Serpa (Coord.) Op. Cit., 1983, p. 128

O Arquitecto Hestnes Ferreira, formado no Porto, embora já a trabalhar na capital, também redigiu o seu descontentamento: *eu também fiz uma, no sentido de não subscrever, de não concordar os fundamentos dessa exposição. Quer dizer, a arquitectura ser uma coisa até determinado momento, e depois ser outra? As coisas são muito mais graduais e muito mais complexas do que essa passagem repentina de uma fase para a outra. (...) nunca me senti pós-moderno (...) uma das razões (...) e escrevi na tal carta para a exposição, é que não considerava nem sentia afinidade com essa tendência nova.* (FERREIRA H. , 2012, p. 156)

Apesar do conteúdo da exposição não ser ofensivo ao Modernismo, existe uma certa cenografia e interpretação daquilo que deveria a começar a ser seguido. O próprio nome da exposição já induz isso mesmo, *Depois do Modernismo*, implica que algo acabou e ficou para trás, deixou de ser luxo e passou a ser lixo. Esse lixo era aquilo que os arquitectos do norte mais defendiam, sendo a filosofia de ensino da Escola do Porto.

Em suma, criou-se uma ruptura maior a nível regional, originou uma discussão agressiva, mas ainda assim erudita. Este mal-estar entre Porto e Lisboa só vai esmorecer e apaziguar quando o Arquitecto Álvaro Siza é convidado em 1988-89 para fazer a reabilitação do Chiado: *nesse momento é que há uma espécie de coincidência com o fim desse pós-modernismo mais voluntarioso e agressivo com o momento em que o Siza finalmente “aterra” em Portugal, ou “aterra” claramente na capital do país, uma cidade com a importância como tem Lisboa. Aí começa a haver uma certa pacificação, um certo cruzamento entre as culturas do Porto e de Lisboa, ao mesmo tempo também se percebeu que o pós-modernismo não ia ser o último estilo nem iria ser o último capítulo da arquitectura.* (FIGUEIRA, 2012, p. 172)

Apesar dessa rivalidade marcada pela Escola do Porto, é de notar a presença de um arquitecto norte-americano dentro do próprio ensino da arquitectura da faculdade – falamos de Frank Lloyd Wright. Fernando Távora, enquanto professor desse estabelecimento de ensino, levava o nome de F. Lloyd Wright para as suas aulas de projecto, como testemunha Bernardo Rodrigues enquanto aluno dessa faculdade: *aquí no Porto, a primeira aula que o Arquitecto [Fernando] Távora, que era as únicas aulas que ele dava – teóricas, o Frank Loyld Wright era muito citado e muito falado.* (RODRIGUES, 2012, p. 112)

Ainda no Porto, Álvaro Siza consegue desdobrar as suas influências de uma corrente mais moderna ligada a Alvar Aalto, Adolf Loos e Le Corbusier, para uma corrente mais americana, e embora menos frequente no seu vocabulário com Frank Lloyd Wright e Robert Venturi. As piscinas de marés de Leça da Palmeira são ainda uma clara inspiração na arquitectura de Frank Lloyd Wright, enquanto que de Robert Venturi, menos influente e mais marginal, guarda mais a obra literária de *Complexidade e Contradição em Arquitectura* (1966) – que ocupa um espaço na obra do Siza, não comparável ao espaço que ocupam o Alvar Aalto, do Frank Lloyd Wright, etc. (FIGUEIRA, 2012, p. 165)

De facto, Frank Lloyd Wright é um elo comum a quase todos os arquitectos portugueses, seja a norte ou a sul. Nos casos de Manuel Vicente e Hestnes Ferreira, ambos partilham a visão de que este arquitecto americano teve um grande contributo para que rumassem aos Estados Unidos, para estudar e, mais tarde, trabalhar: *não há nada no Frank Lloyd Wright em que eu entre do mais insignificante que seja, que eu não fique estupefacto*. (VICENTE, 2012, p. 142) Ambos partilham também fortes influências do trabalho com Louis Kahn. Manuel Vicente conheceu também Robert Venturi na América e diz que estes dois arquitectos norte-americanos são o seu *método à penser*. (VICENTE, 2012, p. 141).

A grande excepção foi sem dúvida Tomás Taveira, que não enveredou por um caminho mais modernista, se assim o poderemos designar, através da influência de Frank Lloyd Wright ou de Louis Kahn. Preferiu outros arquitectos, igualmente americanos como: Michael Graves e Philip Johnson e, num contexto mais anglo-saxónico, James Stirling.

ENTREVISTAS



BERNARDO RODRIGUES (1972)

Bernardo Rodrigues, nasceu nos Açores em 1972. Aos 18 anos, saiu de Ponta Delgada rumo à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde se licenciou. Fez o estágio profissional em Londres, no atelier Donald Insall Associates e, em 1999, terminou o Mestrado na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Mais tarde, acabaria por voltar ao Porto, trabalhando primeiro no Atelier 15 de Alves da Costa e Sérgio Fernandez e em 2001 enquanto arquitecto, iniciou a sua própria actividade.

Em poucos anos, Bernardo Rodrigues tornou-se um nome e um rosto respeitado pelo que diz e, sobretudo, pela obra que cria e «semeia» por todo o mundo. Os seus projectos desenvolvem-se na China, EUA, Japão, Dubai e, também, em Portugal. Destacam-se o Hotel O arco e a Orquídea, em Xian; as Casas em Movimento Infinito e Hotel no Farol de Jade, em Shangai; a Máscara e o Espelho no Pópulo, a Casa Voo dos Pássaros em Rabo de Peixe, e a Capela da Luz Eterna, em Ponta Garça, todas estas na ilha de São Miguel; a Casa da Explicação do Universo, em Constância e, claro, a casa Opus Lusa, na ilha Terceira.

ENTREVISTA _ ARQUITECTO BERNARDO RODRIGUES

ATELIER BERNARDO RODRIGUES ARQUITECTOS _ RUA DO ALMADA, PORTO _ 11.05.2012

PEDRO ABALADA A pós-modernidade na vertente norte-americana conheceu muitos teóricos que se debateram sobre o tema do ícone, ou pelo menos, da representação / simbolismo em arquitectura.

Tendo o arquitecto, por um lado, a atenção ao lugar e um rigor construtivo originário da Escola do Porto e por outro, essa sustentação teórica americana e uma experimentação digital mais avançada da Universidade de Columbia, pergunto, o que pode ser, na sua visão como arquitecto, um ícone para a arquitectura portuguesa?

BERNARDO RODRIGUES A questão do ícone para a arquitectura portuguesa parece um contra-senso – um choque de mundos porque a arquitectura portuguesa é tão vinculada, é uma arquitectura chã, calma, plácida, acorada ao terreno e aos seus eventos da topografia, se bem que se nós formos lá com a unha mexer um bocado, rapidamente vemos que não é bem assim. Há uma multiplicidade grande, se calhar até o próprio código genético português ou o ADN da cultura portuguesa, já o Alves Costa falava nisso ou o Jorge [Figueira] também pega nisso – na miscigenação de estilos, pois a nossa cultura sempre nos levou para vários sítios e tivemos vários povos, aqui e em Espanha também. Portugal, por ter a sorte de ser um país numa escala muito considerável, ao contrário do se costuma dizer: que Portugal tem a medida certa, tem a escala certa; não é um país pequeno, é um país que só nos falta um bocadinho mais de contorno de conexões. Se virmos os países nórdicos e os países até 10 milhões de pessoas são a escala justa para nos entendermos todos. Conhecendo sempre todos, conseguimos-nos entender – é aquela auto-regulação. Isso por um lado impede que haja os extremos que há em países de escalas já desmesuradas, mas ao mesmo tempo esse caldinho de influências e de ideias e estímulos sempre esteve presente.

É que já não se pode falar da arquitectura do Porto ou da Arquitectura de Lisboa. Se calhar, há arquitectos lá em baixo ou em Lisboa a fazer arquitectura com mais rigor do que cá no Porto. Se vires os Aires Mateus, acho que pegaram na bandeira do “Ealier” Souto Moura. Portanto, se calhar, peculiarmente aquilo que a gente aqui faz – o meu trabalho – acho que é mais português do que o fruto dessa mistura de influências. É o que realmente fazemos aqui, ao contrário de uma obsessão por um tema “estrangeiro” mental e

culturalmente, imitar o arquitecto x do país y nos desenhos e na maquete, quando é uma cultura perfeitamente alienígena a nós, ao nosso país.

PA Que influências da cultura arquitectónica norte americana o arquitecto vê na arquitectura pós-moderna portuguesa?

BR A influência americana é se calhar mais na obra do Arquitecto [Tomás] Taveira em que houve esse pós-modernismo, não sei se no Arquitecto Luiz Cunha também.

Aqui no Porto, a primeira aula que o Arquitecto [Fernando] Távora, que eram as únicas aulas que ele dava - as teóricas, o Frank Lloyd Wright era muito citado e muito falado, mas também, os outros arquitectos portugueses do Porto, como o Arquitecto [Álvaro] Siza com a piscina de Leça, etc. Ainda hoje se conseguem encontrar ali coisas que têm a ver com a obra de Frank Lloyd Wright. E, curiosamente, daquilo que se fala da grande empatia que há entre o Arquitecto [Frank] Ghery e o Arquitecto Siza, tem a ver com este veio comum – as obras de ambos ao início eram aquele modernismo “pós-altiano” dos anos 50 e 60, como a casa de chá e uma casa que o Ghery fez para uns amigos muito parecida e que ele mostra sempre. Os arquitectos de Lisboa também tinham uma ligação, eu não conheço tão bem o Arquitecto Manuel Vicente, mas sei que o Pedro Costa, o [Manuel] Graça Dias também trabalhavam com ele em Macau, portanto há um diálogo que acho que é mais por aí que passa este veio.

Não me lembrava que ele [Manuel Vicente] tinha trabalho com o [Louis] Kahn, que tinha sido seu aluno. Eu não conheço bem a obra do arquitecto, mas aquilo que eu conheço, parece-me mais pós-modernista, mais simbólica, do que a questão do estruturalismo e da massa e de uma contenção, que era mais “Kahniana”. O arquitecto Steven Holl, de quem fui aluno lá durante uns 4 ou 5 meses, não diz uma frase, ou pelo menos, na altura, não dizia uma frase em não se ouvisse o nome de Louis Kahn. É uma obsessão bastante curiosa e bastante viva para ele. Mas eu acho que há sempre esta troca, há estes opostos que se atraem sempre, que tu estás numa cultura em que o difuso é o que te atrai, talvez pelo exótico, consigas olhar melhor para ti próprio e para a tua cultura, ver aquilo que vem de muito longe, como o Wright disse-o quando vinha do Japão. Depois os arquitectos americanos revêm-se na cultura europeia, os europeus na americana. O Aldo Rossi que teve uma ligação grande com os americanos e foi lá dar aulas e fez o Instituto com o [Peter] Eisenman, penso eu. Sempre houve uma troca muito grande, precisamente a partir desta altura do pós-modernismo – que é uma altura de fissuras e de apetência da arquitectura moderna.

PA E que influência dessa cultura norte-americana vê na sua própria arquitectura?

BR Isso aí é mais complicado, porque o meu universo de pesquisa pessoal / influência não é tão directo, não é muito evidente. A princípio, muito mais a ver com uma questão de desmaterialização de eixos muito claros, não vou estar a contar aqui e agora em exaustão a lógica de trabalho, mas a partir de certa altura deve ter havido alguma influência lá dos gabinetes de computação da Universidade de Columbia, ou de alguns professores, acho que é mais por aí. Na altura, quando lá estava, fazia-me espécie, não percebia, não gostava, era hipercrítico aliás como naquela entrevista que tu citas também da revista *arq./a* que refere indícios mais fenomenologistas, mais ligados a questão fundadora da arquitectura, ou das percepções ou do ambiente que agora estou a voltar a “cozer” com mais à vontade por ter pisado/experimentado vários territórios, a tal curiosidade de um açoriano. Se quiseres, pôr aí num sentido mais metafórico, tive essa curiosidade ou pode ser, por outro lado, também porque sou um bocado resistente sempre a tudo, se calhar uma veia mais conservadora – se calhar, é o que guia a minha conduta, mas a nível de trabalho é indesmentível, olhando para os vários projectos que temos feitos ou, como vês aqui ou como alguns que são públicos, de que, passado algum tempo, alguma latência entra nas minhas ideias e entra aqui no nosso método de trabalhar, de deixa entrar e ver o que é que isto vai dar aqui. Agora há um lado também muito ligado à morfologia e tipologia clássica da história da arquitectura ou pelo menos da minha história da arquitectura, dos sítios por onde vou andando: Itália muito, por exemplo, porque vou lá muito, tenho uma relação familiar com Itália e que faz parte do nosso cânone de europeus e nós, nas escolas, temos isso por um lado. Por outro, também, que o meu eixo de vida passa ali por aquela zona Vicenza, Verona, Veneza, que por acaso é ali que está Scamozzi, Palladio, Scarpa e que está expresso na cultura e no dia-a-dia, na vida das ruas, nos cafés, na forma como se faz o Tramezzino, como bebes o Spritz, portanto, tudo aquilo é Palladiano é Scamozziano. E o Scarpa reviu e trouxe infusões de Wright e não sem algum interesse também os links entre os teóricos italianos e americanos tocam-se por aí. O [Peter] Eisenman teve também um grande interesse nisso, não só pelo Palladio, como pelo arquitecto de Como modernista, de quem tenho ali muitos blocos de desenho e esquiços de tudo aquilo a preto.

Sobre a questão americana, eu fiquei mais ligado ao Professor Frampton, ao Steven Holl / Yehuda Safran e a tirar partido da biblioteca – que é a maior e melhor do mundo como se diz – com caves, contra-caves e ultra-caves e infra-caves com explicações, com desenhos, tudo, tudo lá. Se calhar, a influência americana foi esta que tive, por um lado e por outra quando os colaboradores aqui

[atelier] começaram a usar os 3D e a aparecer e quando eu comecei a ver que poderíamos alargar a pesquisa por ali... é tudo um bocado por intuição também. Quando eu desenhei a “Casa Voo de Pássaros”, chegou a altura em que tinha de apresentar aos clientes a casa, comecei pelas duas linhas curvas, que fazem aqueles dois perfis; uma planta muito genérica paladiana central. Se isso terá alguma coisa a ver com os Estados Unidos? Não sei, tudo influi não é? Quando se está com este espírito perante a criatividade, enquanto a tua produção projectual se mantem, se seques um caderno de encargos mental desses que possa estar aberto aos impulsos e aos estímulos quase como um radar no ar, tudo acaba por te influenciar e o teu mapa interno / mapa externo é sempre o homem e a sua contingência.

PA Mas o que é que levou o arquitecto a ir para os Estados Unidos?

BR Foi um acaso muito fortuito mesmo. Há um lado, não é que pese muito nisso, mas já que estamos a falar nele - o lado açoriano, migrante. Quem cresce nos Açores, independentemente da classe, tem um meio bastante culto e muito cultural. Os meus amigos de infância, e maioria cresceu lá, e por estarmos fechados lá no meio do mar, até é curioso, antes da internet, nos chegavam imensas revistas lá. E portanto, havia estes 3 ou 4 amigos em que cada um tinha o seu gosto. Havia este contexto de estar fechado e o que vem de fora é interessante.

PA Foi por essa razão que veio estudar para o Porto?

BR Não, isso foi porque eu tinha de vir estudar e vim estudar para o Porto, porque a minha mãe é de cá. Portanto, conhecia bem. Conhecia o nome de Siza, mas ainda não tinha visto nenhum projecto dele. Quando já tinha sido aceite, vi numa revista o Bonjour Tristesse, mas claro, já conhecia o mito. Quando cheguei, rapidamente me apaixonei pelo seu trabalho e pelo Adolf Loos. O Siza tem uma capacidade muito grande de ser um intérprete de génio, de passar de estímulo em estímulo, conseguir uma síntese muito válida, muito forte e muito pessoal, um homem com uma sorte muito grande, um talento muito grande.

Mas para te resumir a história lá nos Açores, a América era um mito porque quase toda a gente tem um primo, um familiar lá, está quase a meio caminho e era um sonho também da classe mais baixa. Era uma realidade emigrar há uns séculos, hoje menos. Até aos anos 60, emigrava-se para França, nas ilhas emigrava-se para as Américas – a Madeira mais para outros lados, a Venezuela, o Brasil, a África do Sul e nos Açores, muitos iam para o Estados Unidos e Canadá. Nos Açores, há esta cultura, até ao alto estrato

da sociedade micaelense, que é uma potência grande independentemente de ser uma terra pequena. O Pedro Costa é que fala muito disso. Fez várias obras lá também, conheceu pessoas e diz que é natural lá que, em vez de ir ao médico cá, vão à América porque têm familiares lá e a medicina lá é muito abrangente.

E porque é que eu fui para a América?

Fiz cá 4 anos [no Porto], fui para Londres fazer o estágio e depois eu fiz um 2º ano, que era o ano de fim de curso – Erasmus. E tanto lá, como alguns amigos dos Açores que queriam estudar arquitectura, me falaram na Columbia. Eu só conhecia o Frampton lá e o Yehuda Safran que já ca tinha dado umas conferências quando eu era aluno. Houve um ciclo grande de conferências cá (e o Zumptor veio, quando não era conhecido ainda) - um ciclo com os posters em que foram falar o Nuno Grande, o Jorge Figueira foram apresentar os vídeos dessas conferências. Eu vi algumas delas, lembro-me muito bem dos posters. Eu, o Pedro Bandeira e o Miguel Palmeira – colecionávamos os posters que eram lindíssimos e eram grandes nomes de arquitectos. Lembro-me que não foi uma conferência, foi uma palestra entre essas conferências, e eu lembrava-me bem de um flyer preto com o nome dele e nem sabia que ele era amigo do José Paulo dos Santos e do Siza. Tinha sido um dos primeiros a pegar na obra do Siza e a leva-la pelo Mundo, teve uma exposição em Israel, também tinha estado em Londres. Depois o Professor Frampton foi muito interessante, o que ele contou sobre a visão da Escola do Porto e sobre os arquitectos. Enfim, era a América que eu conhecia e havia um outro arquitecto cá do Porto também, quando eu voltei de Londres, me falava muito nisso e me desafiou: “Vamos concorrer juntos para universidade de Columbia! Um mestrado incrível, é isto e aquilo!” – o Gonçalo, portanto. E acho que, na altura, ele conhecia bem melhor esta vertente, e continua interessado e fala para as revistas e escreve. E o facto é que ele desafiou-me e emprestou-me até um “booklet” de candidatura e eu concorri, porque tive a ler aquilo por alto e achei interessante. Estava há um ano e meio a trabalhar cá e achei que vida de trabalho era muito dura para um jovem. Então concorri e fui aceite. Quando recebi a carta, com enorme surpresa, falei com o Gonçalo: “Então e tu? Entraste?” “Epá, eu não concorri.” E foi assim, um bocado furtuito.

A própria história do Siza ou de qualquer outro, do Corbusier, a questão migrante ou a questão de tu teres na tua família próxima, ou nas gerações anteriores próximas de ti essa carga/instinto de mais conhecimento, ou por questões de emigração, até que foi o caso do Siza. Os avôs tinham uma relação com o Brasil, penso eu, e tiveram que escolher, e soube isso há pouco tempo. Há poucos anos é que li isso e achei super interessante, que eles vieram para o Porto - Matosinhos por mero acaso, a princípio até iam para

perto de Lisboa, portanto é peculiar.

O professor Frampton criou uma coisa que foi a Escola do Porto, que poderia muito bem ter sido Escola da Figueira da Foz, ou de Torres Vedras, para onde o Siza fosse... se calhar se tivesse ido também não iria estar sobre a influência do Porto, que é uma Escola muito interessante – aquela pré-Távora daqueles arquitectos que fazem os edifícios todos aqui da Rua de Ceuta, o da Esquina à Garagem e da Rua Sá da Bandeira.

PA No livro “The Iconic Building (2005)” de Charles Jencks, este fala numa descrença globalizada. O edifício icónico seria assim resultado de uma encomenda em que os clientes menos envolvidos apostariam em arquitectos do “Star System”, limitando-se a dizer, como se de um slogan se trata-se: “Just do it”. O arquitecto concorda com esta visão? Que futuro prevê para estes arquitectos – escrivães de franchising’s”?

BR É sempre curioso, quer dizer, nós [arquitectos] estamos sempre enquadrados na nossa condição, no nosso tempo. E temos tido uma visão crítica do que está naquele eixo de metro e meio à nossa volta, para ser mais concreto agora: é-nos mais fácil criticar o nosso tempo – a gordura temporal à nossa volta. Mas se queres ter uma percepção mais clara, mais lúcida e mais distanciada, até eticamente das coisas, esta é uma atitude até se calhar um bocadinho nórdica, para não criar juízos de valor, e de forma resumida: isto acontece em todas as épocas. Se fores ler, críticos e teóricos das várias Idades ou dos vários tempos, por exemplo, eu lembro-me, por um lado, a concorrer com isso que dizes, da história do Eisenman, também norte-americano – ele tem sempre histórias peculiares: tinham-lhe pedido um prédio grande para uma sede de uma firma em Hong Kong e lá o CEO [responsável] pela empresa disse: “Escolhi-o porque “I want cover” e o Eisenman: “Ah, está bem, muito bem, com certeza!”. Ele [o arquitecto] pensava que era cover de tecto, cobertura até que o outro lhe disse: “I want cover, magazine cover!”. Dos vários arquitectos que podia ter escolhido, escolheu aquele que na altura lhe garantia mais “nome” – isto para concordar, com parte do que dizes. Mas também, ainda no outro dia me convidaram para ir à Rússia, agora em Junho, a Moscovo dar uma conferência num ciclo que lá vai acontecer e por acaso li num jornal, ontem ou anteontem, que o Rem Koolhaas fez um projecto para uma galeria de arte com uma Sociedade lá muito importante, para a namorada do Roman Abramovich – o tipo do Chelsea de Londres, no centro de Moscovo, num parque urbano onde há vários edifícios abandonados e esse tempo das “vacas gordas” acabou, não há tanto dinheiro assim, mesmo que tendo bastante dinheiro como estes senhores, para um cliente num concurso tira tido mais interesse em pegar num edifício

redondo, com um molde completamente diferente, no entanto a senhora disse: “Não, não. Vamos pegar neste primeiro, no mais pequenino, desenvolve-lo e polo pronto.”

Não sei se se pode culpar os arquitectos. Eu próprio também, já tive essa ideia de criticar esta visualização mas o papel do arquitecto é sempre instável, é sempre complexo e é sempre contraditório, a menos que tenhas um emprego seguro ou a dar aulas ou sei lá, se te dedicas a ser arquitecto full-time com gabinete e ordenados para pagar e projectos, é sempre difícil e isso faz com que as coisas se desenvolvam de uma maneira muito própria. Aí estás no mercado, o próprio mercado está dependente de outros: há uma troca, o dinheiro circula ou não circula.

Há aqui uma questão que os arquitectos se queixam com muita razão, que é o facto de estarmos numa luta diária de não ter tempo para produzir as coisas como se deve. Daí, eu também não me meter em concursos, não dar aulas, para conseguir desenvolver os poucos projectos que vou tendo, que quero ter e tenho a sorte de ter. Por exemplo: há duas casas que estão a ser pensadas há dois anos, à outra que começou agora, outros que vão e vêm, outros que param, enfim. É uma questão transversal a todos os arquitectos – “daqui a seis meses como é que é?” Mas há um problema, se não me dão dinheiro para produzir, uma coisa com rigor, as ideias e os conceitos não se cristalizam de um dia para o outro, pelo menos no meu caso, se calhar é o preço que pago por até ao momento não ter uma cartilha, não seguir nenhum arquitecto, ou dizer: “Vou fazer como o Zumptor, ou fazer como aquele”, até por respeito a esses arquitectos e respeito por mim próprio também e os meus clientes, para não lhes dar cópias de outra coisa...

Eu não critico tanto [starsystem], quer dizer, para se chegar a um ponto como esses arquitectos é preciso grande talento e grande persistência e cada um de nós sabe separar o trigo do joio. Há aquele consenso da inteligência de massas e há um ranking muito claro, até mesmo para os próximos, para Portugal e tudo. Há questões políticas, á questões de micro sobrevivência que as pessoas vão ter de falar deste ou daquele, mas no fim de contas, toda a gente sabe bem “rankerizar” o talento e o génio criativo.

Mas quem está nisto [vida em atelier], há surpresas muito agradáveis. Costumo falar da surpresa dos meus projectos. Quando apresentei o projecto da Capela da “Luz Eterna”, o presidente da Junta percebeu logo a ideia, mal mostrei uns renders. Isto é, quando perguntam sobre o 3D, que eu nem mexo em computadores e não foi escolha minha, mas os tais 3D foi o James [colaborador] que começou a trabalhar nisso, mas ao ver que aquilo resultava quem é o tipo que não quer? Se tens um tipo como o Cristiano Ronaldo

que marca, não sei quantos golos, tu não vais usá-lo?

PA Robert Venturi distinguia dois tipos de edifícios: o “decorated shed”- a literal estampagem e adorno de elementos historicistas do pós-modernismo e o “ugly duck” do edifício ser a forma da sua função. Charles Jencks alerta para os projectos de “enigmatic signifier” – o edifício ter não um significado, mas sim várias interpretações possíveis. Insere os seus projectos em alguma destas “categorias”? Acha que fazem sentido na contemporaneidade?

BR Isso tem um lado metafórico. Primeiro há que encarar de que forma é que a arquitectura é desenvolvida hoje. Só isso responde a várias perguntas: o pós-modernismo, a questão da nossa geração e o starsystem, acho que é o triângulo do qual estamos aqui a conversar.

A arquitectura, ultrapassando a questão política que foi muito forte nessa altura, é preciso não nos desligarmos desta questão, ou até indo um pouco mais atrás, da questão do pós-guerra também. O Modernismo veio como uma necessidade higienista pura, e se virmos antes das guerras até à 1ª guerra mundial, se o [Adolf] Loos fez a Casa Steiner em 1910 e havia mobiliário e post-art-decoux e já havia ali a tendência para a depuração e a limpeza, no entre guerras, o mundo da arte e da arquitectura, (literalmente nós arquitectos esquecemo-nos de fazer esta ligação), houve uma questão puramente de necessidade de reconstrução dos centros da Europa quase toda, que ficou destruída e com a questão higienista – era preciso construir limpo, como nos hospitais, era preciso construir de forma higienista.

O pós-modernismo também esteve muito ligado na altura, ao arquitecto que era publicamente engajado, mais em Portugal até, mas na altura havia a indefinição da guerra fria, havia um engajamento não só cultural mas ideológico da arquitectura. E hoje, talvez mais na nossa geração, estamos mais libertos, (...) antes eram questões mais ideológicas, hoje a nossa geração e a tua, e os jovens que vão começar a estudar e os seguintes, a questão é muito séria: não há trabalho, não há dinheiro. Não há volta a dar, não é uma questão de ideologia.

O trabalho do arquitecto, hoje, está mais liberto de uma poética mais pessoal. E isto é muito interessante, é paradoxal até. Eu encontro isso em alguns outros arquitectos da minha geração, que eu acho piada a aquilo que fazem, e tive a sorte de os conhecer em eventos internacionais aos quais fui convidado, isto para voltar ao assunto das interpretações que a arquitectura pode ter, ou

que um edifício pode ter. Acho que há uma liberdade na nossa geração para uma poética mais evidente ou por outro ângulo, a ficcionalização da arquitectura. Podes criar uma linha mais narrativa com a literatura, com a sociologia ou com a antropologia (isso já é da geração anterior), mas aí podes indicar um caminho, quer dizer, no meu trabalho há os títulos, as narrativas, a visão poética, mas a interpretação está aberta a ser várias, cada pessoa poder interpretar de uma certa maneira e mesmo depois da obra feita ou da obra pronta como a Casa Voo dos Pássaros há interpretações sempre muito diferentes.

PA O mundo da publicidade invadiu a arquitectura desses chamados edifícios icónicos, oferecendo-lhes alcunhas a cada novo marco que surge. Esses nomes são a representação escrita da alusão simbólica a que corresponde. Reparei que o arquitecto costuma dar nomes aos seus projectos, como por exemplo: "O Arco e a Orquídea, Labirinto e a Borboleta, Machina Mundi, o Cisne e o Desejo, Casa Voo de Pássaros, entre outros. Terá a mesma intenção literal ou haverá um motivo diferente?

BR A geração dos nossos pais, dos nossos mestres era politicamente mais envolvida, não sei se mais conservadora, se calhar não, com os movimentos contestatários. Quando disse há pouco a questão de ser conservador, eu não sou conservador. Provavelmente é uma questão de geração – onde é que a geração se inscreve. Já os nossos pais tiveram que se inscrever numa questão política, a nossa pode ser uma questão mais de um drama económico e pela questão política e de ideologia estar tão distante da nossa realidade e do nosso dia-a-dia. Quando fazes arquitectura, para recentrar a conversa, a questão poética e da micro-ficcionalização no meu caso é puramente isto. Há uma criação de um corpo narrativo e ficcional pessoal que está resumido nesse texto que é "A Origem da Arquitectura", (onde defendo que a questão arquitectónica é impressa na mente humana ainda no utero materno, quando as primeiras memórias mentais da luz, do som e da temperatura nos são impressas nos sentidos em formação). e passa mais por uma questão artística também, a criação de um corpo artístico em que se dá um nome aos vários objectos, os escritores dão nomes aos livros, um músico dá nome às músicas, um cineasta dá nome aos filmes, um arquitecto da nossa geração, com as condições que tem, que interpreta por um lado mais poético, no meu caso já vem de um lado mais ligado com a questão da fenomenologia, mais com a questão da estrutura dos edifícios – o hotel da China e esses outros visualmente mais afoitos, tinham um interesse grande (como também na Casa do Voo de Pássaro, entre outros projectos), numa questão de estrutura, talvez uma questão genética. O meu pai é Engenheiro e queria ter desenhado barcos, queria ter ido para a América estudar, mas a verdade é que não foi, (hoje eu poderia ser americano).

PA Como disse na Arq./a nº56 em entrevista a Luís Sérgio Baptista: “Sinto que manter as ficções desenhadas em anónimo será como chamar a um filho, putó 1, ou filho do Arnaldo e Lucinda 1/1996, criança sem título.”

Os seus projectos têm um nome, que é uma coisa mais pessoal. Será uma caracterização dos próprios projectos?

BR A resposta também foi uma provocação. Toda aquela entrevista foi uma auto-afirmação, até para comigo próprio, de uma série de encontros e projectos, cinco ou seis anos naquela altura feitos, que despertaram interesse em pessoas, ou curiosidade ou espanto, tudo menos desinteresse. E havia uma curiosidade mas sempre com uma forma um bocado agressiva até, foi uma maneira de criar um corpo de defesas ao criar essas respostas.

Isto [dos nomes] também apareceu de um acaso, mas um acaso que tem tudo a ver com a minha maneira de ser. Quando eu desenei a casa da Nuvem Flutuante em 1998, desenei a casa, fiz a maquete, os donos gostaram imenso da casa, os meus amigos dos Açores, perceberam: “Este tipo faz aqui umas coisas muito próprias, com uma carga poética muito própria.” E a casa não tinha nome, nem eu pensava que tivesse nome. Fui para os Estados Unidos e a maquete ficou cá com uma pessoa que fez fotos com um fotógrafo, fizeram uma sessão de fotos excelente, fantástica a preto e branco. Tanto que chegou-me lá [Estados Unidos], fui aos Correios, eu abri e demorou 3 ou 4 segundos até perceber que era o meu trabalho. E, na altura, essa pessoa disse-me: “Devias dar um nome a esse projecto.”, e eu estava a ler um livro de poesia japonesa na altura - a Nuvem / Flutuante, e apareceu este nome.

Depois a Capela do Céu, o projecto que eu fiz lá nos Estados Unidos, já contei esta história várias vezes, mas teve a ver com a queda de terras na ribeira Quente, poucos dias antes de ir para os Estados Unidos. Aquilo impressionou-me bastante, morreu muita gente, 30 pessoas numa rua e aí também foi auto-evidente a questão do pátio aberto ao céu.

Depois foi-se instituindo a questão de dar os nomes, (...) portanto não foi um dia em que acordei e disse: “Vou dar nomes aos meus projectos”.

PA Será como as tecnologias, quando referiu essa questão como uma coisa que surgiu e que ficou, criando a sua própria imagem de marca?

BR Eu resisto um bocado a dizer isto, mas o facto é que é, ou foi na altura. A malta da minha idade apanhou o meu trabalho com os projectos mais vernaculares: a casa da Nuvem Flutuante, a Capela do Céu" (...) Mas claro, como toda agente, tem que promover os seus arranha-céus, portanto o 3D é uma ferramenta. Também já falei muita vez da questão do Frank Loyld Wright que fazia as aguarelas e os desenhos a lápis que depois o filho coloria. Tens de comunicar a tua produção e se tu tens um tipo que sabe fazer bem 3D, deixa-o fazer. (...) Quer dizer, eu vejo coisas dos melhores arquitectos do mundo, desde o Koollas ao Siza, tudo faz 3D. Vi uma coisa do Arquitecto Siza para a porta de Alhambra – um projecto híper-plácido muito bonito e os 3D's explicam completamente aquilo tudo: o betão colorado, os espelhos de água, a forma como ele encaixa aquilo no terreno, percebe-se logo o projecto. Ou até outros arquitectos na senda desses grandes, Portanto, acho que qualquer pessoa inteligente usa as ferramentas técnicas actuais.

Nós aqui usamos o 3D ao mesmo tempo que se usa maquetes, mas é mais rápido perceber como é que a coisa é [pelos 3D's]. Até porque os meus projectos são bastante complexos, não são rectilíneos ou com muitos ângulos rectos. Mesmo a casa do Voo de Pássaro que, em planta e até em corte, não é complexo só quando se construi uma maquete é que se encontraram pequenos detalhes de encontro de pátios com as escadas e que só em obra nos iríamos confrontar, e ainda bem que foi feito. Complementou e fez-nos completar melhor o projecto.

PA O movimento moderno foi, ingenuamente, traído pela sua "tabula rasa", acabando por se contradizer o seu conceito de movimento novo e sem precedentes quando, na verdade, a arquitectura é uma clara inspiração na infra-estrutura industrial. Le Corbusier chega mesmo a "pôr o dedo na ferida", dizendo que os seus projectos são como "máquinas de habitar". O arquitecto denomina os seus primeiros projectos como "máquinas de reacção poética". Há aqui alguma alusão a Le Corbusier e ao Movimento Moderno? Poderá explicar um pouco melhor o que pretendeu dizer?

BR É sempre um prazer quando alguém atira e diz frases para o ar e esta é um bocado evidente, quer dizer, o Corbusier é um mestre incontornável, é um herói de todos nós, é esta expressão é muito conhecida. Esta minha frase é um bocado isto, e também pela sonorização do francês que ele dizia, era um tipo com uma capacidade de apanhar os sons e daí ter feito os livros que fez, escreveu da maneira que escreveu, e comunicou da maneira como comunicou – um marketing já visionário. Foi uma brincadeira, se quiseres, (...) enfim quando alguém diz uma coisa dessas "máquina para habitar", quando isso já foi estudado, explicado e interpretado

de algumas centenas de formas e ângulos, quando tu queres ter uma coisa e usas aquilo e disses “máquinas de reacção poética”, é percebido, não é?

O Corbusier era isso, um homem que aliava a capacidade fria de análise suíça e de pragmatismo, também é um acto poético fortíssimo, e as variações de trabalho nele, de frequências e de métodos, portanto se houve aqui poeta, foi ele.

PA Os projectos do arquitecto são icónicos? Pensa neles sempre como um marco no território? Existe algum, em particular, que represente essa visão?

BR Acho que nenhum arquitecto diz que não quer deixar uma marca pessoal. Há uma questão autoral / artística, pulsante em qualquer actividade criativa.

Depois há muitas maneiras de se chegar aí. Houve um bocado o cliché, em Portugal, de que as coisas tinham que ser stealth, que tinham que ser invisíveis, que tinham de ser com o camaleão que se encosta e que se disfarça.

Um dos grandes prazeres que me deu em a Casa Voo dos Pássaros ficar pronta e se ver, que estava enquadrado a arquitectura com o local, com as coordenadas, norte e sul, ventos e microclima. Com a entrada no terreno escondida entre os muros estritos e árvores do centro da ilha e a subida à plataforma da casa, quase como para um monte Grego.

Eu não transmiti nem nas conferências nem nas revistas, até por contraponto à forma como se comunicava a integração ao local, quando a integração no local é um dado adquirido, que tu tens de cumprir como arquitecto. Um médico, quando vai a operar ou a receitar um medicamento é para melhorar ou sanar algum problema, acho que isso é um dado adquirido. E a questão icónica estará mais ou menos impressa na “vontade” natural de cada pessoa, vontade no sentido de Shopenhauer. E eu não posso negar que o meu trabalho tem uma maneira própria de se desenhar / visualizar, que tem a ver com a estrutura. Eu penso os projectos de maneira muito estrutural e muito desafiadora, da estrutura que se desafia a si própria.

Mas o epíteto de ícone tem sempre a ver com a questão do contexto e o grau de choque conseguido, diferenciação. Se escolheres um centro de uma vila ou de uma cidade e metes uma caixa branca pendurada no topo de qualquer coisa, não é um choque visual? Nem o Corbusier teve essa lata! Nem o Frank Lloyd Wright! Portanto é preciso saber interpretar muito bem essa questão.

Acho que cada arquitecto ou cada pessoa que tem como vida a criação artística, ou a indústria criativa, vive sempre um balanço emocional complexo. Não é um produto que tu compras dali e vendes acolá. É um processo de transformação interno que te consome e te tritura, esperançosamente, para ganho alheio, do cliente, da cidade, do território.



NUNO GRANDE (1966)

Nuno Grande nasceu em 1966 na cidade de Luanda. Licenciado em Arquitectura pela Universidade do Porto em 1992 e Doutorado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra em 2009. Professor Auxiliar do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Desde 2006 que também é docente da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto na disciplina de Urbanística. Como curador e programador cultural, organizou exposições em Portugal e no Brasil, mais especificamente nos eventos: Porto 2001, Capital Europeia da Cultura; 1ª Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007; e 7ª Bienal de Arquitectura de São Paulo, 2007. Escreve, ocasionalmente, em revistas da especialidade em Portugal, Espanha, França, Holanda e Japão. É autor e editor de diferentes publicações no âmbito da Cultura Arquitectónica e da Cultura Urbana, no contexto português.

ENTREVISTA _ ARQUITECTO NUNO GRANDE
ATELIER PEDRA LÍQUIDA _ PORTO _ 12.06.2012

(...)

PEDRO ABALADA O meu [trabalho] é sobre o ícone em arquitectura. O tema é muito vasto e, por essa razão, precisava de uma baliza, então o subtópico é a visão pós-moderna norte-americana na arquitectura portuguesa e, nesta sequência, o trabalho divide-se em duas partes: a primeira parte é essa visão norte americana através do pensamento de três autores que são: o Kevin Lynch, o Robert Venturi com a Denise Scott-Brown e o Steve Izenour e o Charles Jencks, numa fase posterior, com a linguagem do pós-moderno e o Iconic Building. Nesse sentido, o objectivo será confrontar essa realidade na arquitectura portuguesa através de entrevistas com cinco arquitectos portugueses. Um deles é o arquitecto. Em termos teóricos, será também o arquitecto Jorge Figueira (com quem eu estou a tentar falar) e, seguidamente, com três arquitectos que confrontaram essa realidade norte-americana: o primeiro foi o arquitecto Bernardo Rodrigues, com o qual já falei aqui no Porto. Também pretendo falar com o arquitecto Manuel Vicente e o último é, naturalmente, o arquitecto Tomás Taveira, que não teve tanto uma formação norte-americana, foi mais um auto-didacta dessa cultura.

NUNO GRANDE Sim, mas ele [Tomás Taveira] passou por lá. Fez um MBA, não sei bem, mas ele passou pelos Estados Unidos. Aliás naquele livro que o Jorge Figueira lançou agora o Re-escrever o Pós-moderno ele fala lá do percurso dele. E está a faltar aí um que é o Hestnes Ferreira, que também trabalhou com o Kahn, tal como o Manuel Vicente. Agora tudo o que se seja mais fora é o Bernardo Rodrigues, que é mais contemporâneo. Sim, mas eu percebo porque é que tu o vais buscar. Acho o tema interessante.

(...)

PA No livro "The Iconic Building" (2005) de Charles Jencks, este fala numa descrença globalizada. O edifício icónico seria agora resultado de uma ficção. Através de uma encomenda, os clientes menos envolvidos no projecto, apostam numa "prateleira" de arquitectos do "Star System" limitando-se a dizer, como se de um slogan se tratasse: "Just do it". Concorda com esta visão?

PA No livro “The Iconic Building (2005)” de Charles Jencks, este fala numa descrença globalizada. O edifício icónico seria agora resultado de uma ficção. Através de uma encomenda, os clientes menos envolvidos no projecto, apostam numa “prateleira” de arquitectos do “Star System” limitando-se a dizer, como se de um slogan se tratasse: “Just do it”. Concorda com esta visão?

NG Não sei se tu sabes, há um livro que é feito de um seminário que o José Luís Mateo desenvolve na Berlag Institute, que é exactamente sobre os ícones, chama-se iconoclastia. Em que ele diz que hoje os edifícios altos, os edifícios icónicos são como a Paris Hilton da arquitectura. E porque é que são famosos? São famosos porque são famosos. Não há razão nenhuma. Não por ser inteligente, nem sequer é muito bonita. É bem-feita, é elegante mas é porque é famosa, é porque aparece nas covers. Portanto, hoje a arquitectura é um bocadinho como os fenómenos de starização – é famosa porque é famosa, porque aparece nas revistas, e as pessoas querem comprar aquilo que aparece nas revistas. O que é que isso tem de sentido perverso? Tem de interessante, no fundo a arquitectura a democratizar-se e a popularizar-se. Tem de perverso, porque torna os arquitectos reféns das próprias capas, ou seja, o Ghery hoje já não consegue fazer outra coisa que não seja o Guggenheim de Bilbao. Mesmo que queira fazer diferente, vem um árabe do Abu Dhabi a dizer: não, não, não. Mas eu já fiz dois. Mas faz três. Ou seja, no fundo se fores ver o Guggenheim de Bilbao, o Guggenheim de Nova Iorque (que não se construiu e que parou por causa do 11 de Setembro, que era uma nova ironia que era fazer um Guggenheim do Frank Ghery na mesma cidade onde à um do Frank Lloyd Wright – de Frank em Frank), e depois o Guggenheim de Abu Dhabi são os três iguais. Aliás a Madelon Vriesendorp faz aqueles desenhos a gozar com essa coisa e o episódio dos Simpsons. Portanto, esta ideia de que o arquitecto passa a ser uma caricatura de si próprio. Este é o primeiro lado, digamos caricatural, perverso, triste dos edifícios ícones, os arquitectos tornarem-se reféns das suas próprias criações. E portanto, é fácil pensar que hoje, o Presidente da Camara quer, não é um edifício para isto, aquilo e aqueloutro, quer uma capa de uma revista, quer estar nos aparatos do turismo, mesmo que edifício esteja vazio lá dentro. Portanto, é quase um absurdo, o tal desenho sem desígnio, é o edifício que não serve para nada a não ser para estar na capa de uma revista. Portanto, é quase um cenário de Hollywood, podia ser feito em papelão e fotografar, só que não pode ser porque hoje as pessoas já podem viajar, já podem ir ao lugar e ver se ele está lá mesmo, entrar e usufruir dele, etc, o que é sempre tramado para o Arquitecto, porque depois chega-se lá e é sempre pior do que as fotografias dos irmãos Guerra. No fundo, é esse o problema, de facto os arquitectos tornarem-se reféns das suas próprias capas. Essa pergunta era isso, estou de acordo. Acho que o Charles Jencks tem razão. Aliás ele tem uma expressão engraçada que é: “cada vez se faz mais arquitectos sem arquitectura”, que é uma coisa que antes advogava-se o contrário.

PA O Robert Venturi fala disso, desse fascínio pela arquitectura popular / vernacular, que é a arquitectura sem arquitectos.

NG Exactamente. Que é uma coisa muito: anos 70. Nos anos 70 até se fez uma exposição chamada "Arquitectura sem arquitectos", que era a ideia que os arquitectos tinham de deixar de ser estrelas e fazer arquitectura para o povo e com o povo e a partir do povo. Hoje estamos numa situação contrária. Temos arquitectos como o Bernardo Rodrigues que não têm arquitectura. Não precisam de fazer arquitectura, que basta pôr no Archdaily que é famoso. Ora, não é bem verdade, o Bernardo tem uma ou duas casas interessantes. Eu chamo-lhe o Peter Pan da arquitectura, ele corria o risco de viver na Terra do Nunca, ou seja, nesta coisa dos arquitectos que não precisam de construir para se tornar famosos. E depois quando constroem... percebes? Há um famoso, não é o Bernardo Rodrigues porque eu acho que ele constrói bem, é o Greg Lynn que é um discípulo do Peter Eisenman, que durante anos era um professor já não sei em que escola, em que fazia renders fabulosos, obras fantásticas. Então um dia, resolveu construir a primeira obra, que era uma igreja em Nova Iorque, em chapas onduladas como apareciam nos renders. Só que as chapas, não ondulam tanto como estando no CATIA. No CATIA é fantástico mas depois na verdade a chapa não ondula e acho que o edifício era horrível, os detalhes eram péssimos, porque no CATIA ficava fantástico no ecrã mas depois na realidade não fica. O problema desta arquitectura blob, ou desta arquitectura feita a partir de programas de computador, que estão sobretudo pensados para moldar edifícios aerodinâmicos porque vêm da aeronáutica, é que a arquitectura ainda não tem uma materialidade que corresponda à imagem que pretende. Ou seja, eu imagino que se consiga encontrar esses materiais num objecto que vai à Lua, ou a Marte, mas fazer um edifício corrente? Ninguém vai investir em nano-matéria e fibras-não sei quê. Faz-se com o quê? Com parafusos, com vidros, com chapas e portanto, o problema é quando tu constróis esses ícones que ficam muito bem no computador, a tecnologia não acompanha. É o que eu digo sempre: os modernos inventaram uma tecnologia para aquilo que queriam fazer: o betão armado. Os blobbers, os Bernardo Rodrigues, ainda não conseguiram encontrar uma tecnologia, que permita que as casas sejam realmente voos de pássaro. E depois vais lá (não sei se é o caso porque eu não vi a casa de perto) mas depois aquilo não é bem curvo, é um bocadinho curvo. E depois não é bem liso é um bocadinho liso. É um bocado como aquele edifício do Peter Cook em Graz, que é uma nuvem no ar que pode ser depois todo coberto com vidros. E tu vais lá e aquilo é vidros que não são curvos, são planos pitonados, e depois um é assim, ou assado, não é curvo é facetado, já não é a mesma coisa que estava no render. Há aqui um problema que não é de pele, é de carne. Aliás a tese do seu discípulo português, o Marcos Cruz, é agora director da Bartlett que escreveu uma tese sobre isso. O problema da arquitectura é um problema de carne não é um problema de pele. Peles nós sabemos fazer bem, mais blob menos

blob, o problema é que depois, essa arquitectura que obriga a ter novas tecnologias, e novas materialidades e novas estruturas, tem que ter uma carne, como é o betão para o Movimento Moderno, e não há, porque ainda não se encontrou um material que faz assim e se deforme. Até já há, mas só dá para fazer coisas minúsculas. Ou uma espécie de nuvem como o edifício dos Diller Scofidio, em que tu entravas numa nuvem mas que só estava ligado enquanto houvesse água, portanto depois a nuvem desaparecia, o vapor de água. Essa ideia de edifícios que já não têm matéria ou que já não têm pórtico, já não tem pilar, já não tem vigas, o pilar é viga e a viga é o pilar, essa ideia da parede é tecto ou o tecto é parede. Tudo isso não tem ainda uma tecnologia. Mesmo o Koolhaas já tentou fazer isso, a casa da música não é bem assim ... Mas é chato porque na verdade, o que era interessante, é que quando encontras uma tecnologia icónica para um edifício icónico. E o problema é que estas a fazer edifícios icónicos com tecnologia que já tem 100 anos. Isso é que é ultra irritante. Depois cobres tudo com chapas e capotes, é tudo pele.

PA A arquitectura portuguesa é, incessantemente, caracterizada como uma arquitectura chã, plácida, branca, rasteira e discreta e isto faz parte do seu código genético, do seu ADN. Isto representa uma visão completamente oposta à de uma cultura pós-moderna. Pergunto-lhe, arquitecto, o que pode ser um ícone para a cultura arquitectónica portuguesa, antes e depois da criação do movimento pós-moderno?

NG O termo da arquitectura chã também é de um americano, do [George] Kubler. É preciso ter cuidado com isso, porque os americanos põem rapidamente rótulos nas coisas. A nossa arquitectura é realmente uma arquitectura chã, no sentido em que sempre se fez muito com poucos meios de um país pobre. Mas na verdade tu entras numa igreja chã e o altar é em talha dourada, e não encontras altar nenhum no mundo, como tens em Portugal. Portanto, o que eu acho muito bonito na arquitectura portuguesa é isso e o contrário, muitas vezes. Ou melhor, é o contrário metido dentro disso. E nesse ponto de vista acho o Siza um génio porque ele percebeu que a arquitectura portuguesa não é só branca, plácida, etc.. é isso mas depois, de vez em quando, lá mete a sua pala que custou tanto quanto o resto do edifício. Ou seja, o Siza, deste ponto de vista é um arquitecto português dos quatro costados. É um arquitecto que, olhando para os conventos mendicantes e para as igrejas chãs, olhando para a arquitectura das especiarias, olhando para a história da arquitectura, percebeu que para continuar a fazer arquitectura tem que fazer isso, mas tem que, de vez em quando, como sempre aconteceu, introduzir a ruptura, a novidade, a mudança, o lado dissonante. E portanto, deste ponto de vista, nós não somos sempre lacónicos e plácidos e brancos. De vez em quando, também somos um bocadinho sujos e para

mim a melhor arquitectura portuguesa é essa, que suja o branco. Mas também, não é aquela que começa logo toda suja. Também não é essa, porque acho que é mais fácil, começar a fazer coisas sujas à partida. Deste ponto de vista, o Siza é o arquitecto pós-moderno português. Portanto eu acho que ele é mais pós-moderno, que o Taveira, se queres a minha opinião. Acho que o Taveira não é um pós-moderno no sentido português, no sentido cultural e ancestral do conceito, porque eu acho que o conceito é muito antigo. Ser pós-moderno é a mesma coisa que ser pós-clássico ou pós-racionalista ou pós-romano, é sempre qualquer coisa que está depois de um momento de grandes narrativas. A história é sempre feita de momentos de grandes narrativas: a romanização e depois a barbária; o classicismo e depois o maneirismo e o barroco. Portanto, estamos sempre a fazer pós-modernismos. E neste sentido, o pós-modernismo já se manifestou ao longo da história de várias maneiras. E o que é fabuloso no Siza e não é fabuloso no Taveira, na minha opinião, é que ele [Siza] conseguiu perceber que o pós-modernismo é mais um desses momentos de saída e não de fórmula. E eu acho que o Taveira colou-se rapidamente ao pós-modernismo figurativo / classicista, o Jencks chama de post-modern classicism, um pós-modernismo classicista ou um pós-modernismo cenográfico. Colou-se rapidamente a isso e nunca mais saiu dali, como não saiu o Michael Graves, como não saiu o Charles Moore, como saiu o Venturi. Aí está um arquitecto que eu acho fabuloso. Tendo sido o pai da criança, disse: eu sou pós-moderno e depois disse eu não sou moderno ou não sou racionalista. E portanto, o Venturi inventou essa saída, lá esta - o problema é sempre os que inventam a saída e não os que querem chegar depressa a uma fórmula. Inventou uma saída que tem vindo a praticar de várias maneiras, umas vezes mais acertadamente, outras vezes menos. Há coisas que eu gosto imenso do Venturi e outras que eu não gosto nada. Mas as coisas do Taveira são coisas normalmente muito epidérmicas, muito à pele, muito a partir de uma ideia de alegoria cenográfica. Não de uma certa consistência matérica, onde eu acho que muito do pós-modernismo bom tem. Eu acho que o Stirling tem, o Venturi tem e poucos mais. O Manuel Vicente nalgumas coisas tem. O Hestnes Ferreira tem. Se quiseres, o Jorge Figueira no fundo, já se percebeu que quem ele acha que é pós-moderno é Hestnes, o Vicente e o Siza. E acho bem... e também o Taveira, embora como tesouro deprimente, na minha opinião e já disse isto ao Figueira, acho que ele está a recuperar o Taveira como os Gatos Fedorentos recuperaram os tesourinhos deprimentes da televisão dos anos 80, eu acho que são coisas que se assemelham. A televisão dos anos 80 e o Taveira, as Doce e todo esse show-off erótico/sexual ou pornográfico, estava envolvido em todo esse momento exaltante da cultura portuguesa que é o início dos anos 80, do pós-modernismo exaltante e dessa festa que começava no Frágil e acabava não sei onde. Essa exaltação de que somos um país europeu e que queremos ser europeus, e portanto o Taveira trouxe a América. Querem ser cosmopolitas?

Está aqui a América. O Hestnes e o Vicente contêm uma aprendizagem, tal como o Venturi, kahniana, acho que associam isso a uma certa ideia de perenidade, de consistência e de materialidade e de espessura, que eu acho que o Taveira não tem. O Taveira não tem espessura.

PA O Louis Kahn tinha essa tal “carne”...

NG Aí está! O Kahn tem carne e o Taveira tem pele, e eu acho que há aqui uma diferença importante. Mas atenção, que o Charles Jencks, é o grande responsável pela criação de uma linguagem pós-moderna. (...) Primeiro temos de saber quem é o Charles Jencks. É um vendido. É o que em cada momento está a dar. Já foi para o Príncipe Carlos, já renegou o Príncipe Carlos, já foi pós-moderno já renegou por ser pós-moderno. É um tipo muito inteligente, discípulo do Reyner Banham, mas nem o Banham gostava do Charles Jencks, nem o contrário. Aliás há uma história engraçada que me contaram no outro dia, o Reyner Banham é o homem do Dependent Group e do brutalismo inglês e que estava aos Smithsons e ao Team X indirectamente, portanto faz parte dessa primeira revisão do movimento moderno, mas ainda fascinada pela tecnologia e pelo ar-condicionado e pelas auto-estradas, no fundo pela cultura popular americana. E então, o Jencks uma vez disse-lhe, na sua ironia, depois de uma conferência: “Mestre, você está sempre a mudar de opinião” e ele respondeu dizendo: “Sim, mas ao menos tenho uma.” Ou seja, há quem não tenha, há quem esteja sempre a vender-se. O Jencks é um tipo que rapidamente entra nas elites inglesas, aliás já vi que nos últimos anos se dedicou á jardinagem ou ao paisagismo. É um aristocrata de última hora, mas muito inteligente e escreve muitíssimo bem. E portanto, nos anos 80 associou-se aquele rapaz grego que era editor da AD [Architectural Design] e começaram a promover uma série de amigos, entre eles o Tomás Taveira, mas que apesar de tudo, promoveu uma série de arquitectos, que ele considerava estarem mais próximos daquilo que ele chamava uma cultura clássica, europeia, ou pelo menos, neo-paladiana, qualquer coisa que tenha a ver mais com a tradição, também inglesa e por isso é que ele se aproxima do Príncipe Carlos e por isso é que ele faz todo esse jogo de exaltar o pós-modernismo classicista, mas quanto a mim, por conveniência, porque eram ali que estavam as elites na época. Ele cola-se um bocadinho a um editor e a um conjunto de amigos que estavam ali na esfera da aristocracia inglesa e do Príncipe Carlos. Claramente, perdeu a batalha ou a guerra, andou aí muitos anos à deriva em que não se ouvia falar no nome de Charles Jencks e agora volta com essa do Iconic Building, que não é muito longe do que ele tentou fazer no livro *The Language of Post-Modernism*, mais uma vez a por um rótulo, mas apesar de tudo, é mais heterodoxo, não tenta definir uma linguagem. O problema do livro do Jencks

é ter transformado aquilo que eram experiências muito dispares que ia desde o Venturi ao [Aldo] Rossi como linguagem. Ele chama a um livro linguagem e transforma aquilo que eram algumas experiências mais éticas do que estéticas. O Rossi era um marxista, estava a tentar encontrar uma espécie de verdade para a arquitectura, não queria fazer um estilo, queria criar um estímulo. O próprio Venturi é um apaixonado pela cultura popular, mas não estava a procura de um estilo. E o Jencks, mete logo ali no rótulo – Linguagem do Pós-Moderno. E depois trata mal os arquitectos, tu lês as descrições e ele do Rossi diz coisas inacreditáveis: “Este italiano faz uma coisas vagamente interessantes.” Claramente, não sendo um marxista o Jencks não percebia o Rossi. Percebia muito mais depressa o Venturi, o Graves e o Moore, porque eram mais próximos culturalmente de si. E a verdade é que aqui há uma clivagem nos anos 70/80, naquilo que se pode chamar o pós-modernismo americano / anglo-saxónico do pós-modernismo europeu / italiano. O pós-modernismo anglo-saxónico é um movimento de reacção contra o moderno, enquanto o europeu é um movimento de resistência. Ou seja, ainda é de alguma maneira moderno na sua essência, porque ainda é racionalista, ainda é agarrado a valores que vêm até da tratadística, que vêm de uma certa arquitectura histórica, muito baseada nos cânones, não propriamente no uso cenográfico dos cânones, e que olha para os lugares, para as geografias e para as culturas, não quer importar ou exportar a mesma cenografia para todo o mundo, que foi o que aconteceu com o pós-modernismo anglo-saxónico. Portanto, é muito diferente, e deu escolas muito diferentes. Podemos dizer que o Pós-modernismo português é familiarmente mais próximo do italiano, e por isso é que o Siza é mais gregotiano e rossiano do que jenckiano. Ou venturiano, ainda que tenha se tenha apaixonado a certa altura, quando faz o supermercado aqui no Porto, o Banco em Oliveira de Azeméis, tem qualquer coisa de venturiano que ele ainda continua a manter, ele continua a manter a complexidade e contradição na arquitectura. Eu acho que o Siza, deste ponto de vista, percebeu, tal como o Venturi percebeu, que à complexidade e contradição na cultura europeia. O grande livro dele [Venturi] é inspirado em Roma, e na arquitectura do Borromini e do Bernini, ou seja, do barroco italiano. O que é engraçado é que o Venturi, vem à Europa descobrir o que é o Pós-Modernismo. A história da América é essa, mas o que é engraçado é que é à cidade italiana que ele vai buscar essa referência, onde o Rossi também vai buscar a sua referência, fazendo os dois percursos completamente diferentes. Não um pós-modernismo, há vários pós-modernismos. O que aconteceu com o Jencks é que ele quis fixar um pós-modernismo, naquilo que ele chamava o double-coded architecture, a arquitectura que tanto é perceptível para o grande público como para os especialistas. Mas isto não chega para definir um edifício como pós-modernista. De qualquer maneira é um princípio, ao mesmo tempo popular e erudito e portanto agrada a ambos os lados. Coisa que ele achava, que na arquitectura moderna não acontecia, que só agradava

aos eruditos. As pessoas não percebiam os caixotes modernos. Não percebiam, porque hoje todos encomendam casas ao Souto Moura, que querem caixotes. (...) Portanto temos de voltar a ser modernos.

PA O movimento moderno coincidiu com uma revolução – a industrial e um entre acontecimentos: as guerras. O Pós-modernismo, com a revolução do pop / vernacular e a redescoberta de uma arquitectura icónica e repleta de significado. Hoje, chegamos até uma revolução – a digital, mas em contraponto, também, a uma crise económica global. Até que ponto esta realidade política/económica influenciou o panorama da arquitectura, em especial a pós-moderna, e como é que o arquitecto pensa que se vai repercutir nos próximos anos?

NG Primeiro acho que a revolução, a que tu chamas pop, é uma revolução dos media, da comunicação. Acho que o pop é uma consequência disso. O fascínio dos arquitectos pela cultura pop e da arte vem do facto das telecomunicações terem transformado o mundo e os arquitectos e os artistas foram atrás disso. Portanto, o Andy Waroll é um fascinado pela televisão, pelo cinema e pela cultura popular e consequentemente os arquitectos pós-modernos. Não sei se a revolução digital não será ainda uma consequência desta. Não sei se estaremos num terceiro paradigma ou se ainda é uma consequência do 2º paradigma, ou seja, da revolução mediática, em que antes era analógica e agora é digital. É um pouco a mesma coisa. Tem pelo menos uma componente nova, que é o facto da arquitectura puder haver arquitectos sem arquitectura, ou seja, o digital permita que cada um seja arquitecto. Não há site mais enjoativo que o Archdaily, ou seja esta ideia de que qualquer pessoa pode postar edifícios make yourself, qualquer dia até de não-arquitectos, basta um tipo que saiba manejar bem os instrumentos é só colocar as coisas online com nome falso e toda a gente pensa que aquele arquitecto existe. De alguma maneira, é o lado fascinante e perverso da digitalização, em que tudo passa a ser imaterial, inclusive a própria arquitectura. Deste ponto de vista, o que me perguntas é como isso se vai repercutir, não é? Primeiro não sei se há uma arquitectura que responda a esta terceira geração. Acho que há até mais uma não-arquitectura, ou seja, neste momento, o que vinga não é a arquitectura é a arquitectura sem materialidade. Se quisermos não há nem moderno, nem pós-moderno, estamos numa espécie de não-arquitectura. Portanto, não é um estilo. Isso é verdade, os estilos acabaram. Deste ponto de vista, acho que os próprios arquitectos já não querem ser nada, porque percebem que se amam determinada coisa, rapidamente se tornam datados e se tornam caricaturas de si próprios. Eu acho que esta mudança recente que o Souto Moura viveu e está a viver, é muito baseada nesta ideia de ele não quer ser conhecido pelo arquitecto das caixas, porque percebeu que a fórmula estava

esgotava e estava a ser mimetizado. E portanto, nesse ponto de vista, resolveu mudar e procurar outros caminhos, até nalguns casos, bastante ingénuos, mas que ele próprio ainda está à procura. Parece outra vez um miúdo de 20 anos acabado de sair do curso de arquitectura, com toda a bagagem que trás atrás.

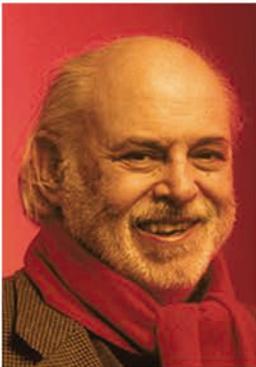
Os estilos acabaram, provavelmente o último estilo do século XX foi o desconstrutivismo, a partir daí, sobretudo a partir da queda do muro de Berlim, já não há mais “-ismos”, mais ocidente / oriente, já não há mais bloco soviético capitalista, já não há preto e branco. Quando já não há preto e branco, não há estilos. Só há estilos, quando há coisas que se querem contrapor a outras. Digamos que hoje, as grandes oposições são entre o global e o local. Para mim, a boa arquitectura é aquela que faz a síntese entre as duas coisas. É aquela que consegue se global e local ao mesmo tempo. E depois se é digital, tão faz. Mas para mim, o que interessa é que se construa e que seja simultaneamente algo do ponto de vista global seja inovador, se é que isso pode existir, seja pertinente, e do ponto de vista local crie ondas, como uma pedra que cai num charco. Portanto, deste ponto de vista, eu acho que a boa arquitectura é aquele que em cada momento souber fazer isto, independentemente se é branca ou preta, às curvas ou rectangular. Não tenho nada contra as caixas nem nada a favor dos blobs. A arquitectura é aquilo que em cada momento com um determinado arquitectura num determinado contexto, achou que era a melhor maneira de fazer. Desconfio muito dos arquitectos que encontraram uma fórmula e a aplicam sempre e se tornam caricaturas de si próprios. (...) Porque quando algum cliente te vem pedir a cover, qualquer coisa está mal. Passaste a ser uma caricatura de ti próprio e qualquer dia apareces nos The Simpsons.

PA Se considerarmos a cronologia de Charles Jencks, acerca da morte do Movimento Moderno “às 15h 32min, de 15 de Julho de 1972” e posterior surgimento do Pós-Modernismo; em simultâneo com o destaque de Robert Venturi que, nesta altura, tem já publicado duas das suas mais importantes obras como: Complexidade e Contradição em Arquitectura (1966) e o Learning From Las Vegas (1972). Remetendo para o caso português, com a revolução de 1974 e o fim de uma ditadura do Estado Novo, questiono o arquitecto como pensa que os restantes arquitectos portugueses reagirão a estes sucessivos acontecimentos na América e a esta revolução em Portugal? Que influências norte-americanas vê na arquitectura portuguesa?

NG Sabes que o Salazar era antiamericano, penso que não se bebia Coca-Cola até ao 25 de Abril em Portugal. Ele tinha sido mal tratado pela TIMES – a revista americana que o tinha posto na capa e tinha dito que ele era o último grande ditador à face da terra. Realmente, ele foi o último ditador à face da terra, ou melhor, no século XX e na Europa, no grande mundo civilizado ocidental.

Ele não gostou e ganhou um ódio de estimação aos americanos. Por isso a cultura americana não era muito presente em Portugal, antes do 25 de Abril, tirando os arquitectos que foram para lá, ou o Taveira que, segundo diz o Jorge, não foi para os Estados Unidos mas fez um mestrado em Inglaterra e trouxe toda a cultura do Archigram para dentro do escritório do Conceição Silva. Portanto, até ao 25 de Abril, a América, a cultura americana, a cultura anglo-saxónica, não é muito potente. É muito mais a cultura francesa, por isso é que os nossos pais aprendiam o francês. Seja como for, a partir do 25 de Abril, há uma explosão cultural, começa a entrar tudo o que era proibido em Portugal, a Coca-Cola, os filmes americanos, etc.. E portanto, como sempre, nas revoluções à uma rápida adesão a tudo. Ainda que a América foi sempre vista como imperialista, capitalista, e nos primeiros anos da revolução, tudo o que era americano, não é muito bem aceite pelos primeiros governos provisórios. Só começamos realmente a importar a América para a televisão, para a moda, para as revistas, para a arquitectura em 1980/81. Com um certo apaziguamento revolucionário e a entrada da direita no governo, o Sá Carneiro primeiro, e depois da morte de Sá Carneiro, o Balsemão e finalmente com o Cavaco. Há aqui um progressivo acompanhar daquilo que estava a acontecer nos Estados Unidos a nível teórico, que era o fim do estado de providência de cariz de esquerda, trabalhista ou democrático na América, e o surgimento dos partidos trabalhista e conservador Reagan & Thatcher e portanto, o cavaquismo é uma espécie de reaganomic / thatcherism à portuguesa. Ora, isso faz com que a nossa cultura empresarial seja contaminada pela cultura empresarial anglo-saxónica – o neoliberalismo e o neo-conservadorismo. Nós começamos a ter uma cultura empresarial em Portugal, que olha mais depressa para os modelos americanos e ingleses, do que para os modelos italianos, e não sobretudo para os modelos soviéticos que em 80 ainda estavam a dar e só caem em 89. No fundo, nós fazemos uma aproximação ao mercado empresarial e imobiliário, muito parecido com o que fazem noutros países democráticos, onde o mercado domina. Os nossos modelos são as grandes operações americanas e inglesas, e portanto, quando alguém pede ao Taveira para fazer um shopping, que era uma tipologia que nós não conhecíamos em Portugal, o do mega-shopping, ele, no fundo, vai buscar aquilo que conhecia – a América – o shopping americano. E portanto é uma aproximação à América muito, por um lado, empresarial, cultura de mercado, consumo, porque nós até 74, não diria que vivíamos num regime apertado, mas não havia uma grande diversidade de hamburgers, pizza, coca-colas, etc.. Nós vivíamos numa certa lógica parecida até com aquela que se passava do lado de lá da cortina de ferro. Nós vivíamos num país pretensioso, que não deixava entrar qualquer coisa, que tinha medo dos filmes, a televisão era censurada. Vivíamos num país muito parecido com a união soviética, só que era gerido pela directa, mas era muito parecido. Quando se dá o 25 de Abril, nós estamos na rua a reivindicar coisas que o Salazar não tinha

prometido: paz, comunicação, saúde grátis, tudo aquilo que os países do norte da Europa já tinham à muitos anos, desde o pós-guerra: sistema nacional de saúde, férias pagas, assistência médica gratuita para as populações mais carenciadas, escolas grátis ou pelo menos de baixas propinas, etc.. E as pessoas a reivindicar isso tudo, ao lado de pessoas que queriam liberdade sexual, liberdade de expressão, ou seja, tinham direitos materiais ao lado de direitos culturais a serem reivindicados no mesmo espaço público. Nós, no fundo, no 25 de Abril, fizemos o pós-guerra e o Maio de 68, tudo no mesmo ano, em menos de dois anos. E ao reivindicar isto tudo, tivemos que construir um país muito depressa, baseado numa modernização tardia que não estava feita, com uma aculturação pós-moderna. Como diz o Boaventura de Sousa Santos que "nós fazemos o curto-circuito entre uma modernização tardia, e a acoplação pós-moderna", portanto, nós somos modernos e pós-modernos quase ao mesmo tempo. Estamos a reivindicar directos modernos e direitos pós-modernos. E portanto, o direito ao consumo indiferenciado, o directo a eu poder escolher um operador de telemóvel que eu quero, o que num país proteccionista não aconteceria, o direito a eu ter as marcas todas de roupa e poder escolher o que quero, tudo isso leva a privatização do mercado de energia, das telecomunicações, da banca, etc.. Tudo isso, a lógica de privatização da economia, é uma logica que vem dos regimes anglo-saxónicos, da Thatcher e do Reagan e que o Cavaco imediatamente opta. No 25 de Abril tínhamos nacionalizado, passado 10 anos já estava tudo a ser reprivatizado. Ora nesta reprivatização, as grandes superfícies, os grandes grupos económicos do comércio e do retalho entram a matar, e portanto, os Belmiros e os Amorins nasce tudo aí. E portanto, os shoppings na cultura portuguesa emergem aí. A partir dos anos 80, começamos a ter uma cidade liberal, igual a que existe nos outros países. Digamos que a América nesse ponto de vista ganhou. Entrou por aqui a dentro, como entrou a Espanha, como entrou a Itália, que já tinha entrado, entraram a matar. A América, no sentido de sociedade de consumo, capitalismo, não direi selvagem mas desregulado, negócio imobiliário especulativo, tudo aquilo que levou a crise a que estamos a viver. Levou primeiro a outras crises, mas esta foi a pior. No fundo, nós estamos a viver na ressaca do que foi, fazemos em 10 anos aquilo que outros países tinham demorado 40 a fazer. Nesses 10 anos entrou tudo a abrir, e entrou também a cultura americana com o pós-modernismo americano. Tão depressa entrou como também saiu.



MANUEL VICENTE (1934)

Manuel Vicente nasceu em Lisboa, em 1934. Após o diploma, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, estudou com Louis Kahn na Universidade de Pensilvânia, nos Estados Unidos. Trabalhou em Lisboa e em Macau onde exerceu uma influência forte nos jovens arquitectos e nos seus próprios colegas de trabalho. Ensinou entre 1973-76 na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e foi professor em Hong Kong. Em 2005, recebeu pela segunda vez a Medalha de Ouro da Arcasia, o Conselho Regional dos Arquitectos da Ásia, na categoria de melhor espaço público da Ásia. Em 2008 candidatou-se a Bastonário da Ordem dos Arquitectos pela Lista C.

ENTREVISTA _ ARQUITECTO MANUEL VICENTE
UNIVERSIDADE AUTÓNOMA _ LISBOA _ 18.06.2012

PEDRO ABALADA O tema do meu projecto, da minha tese, está relacionado com o conceito do ícone na arquitectura. O objectivo foi encontrar uma baliza, que é o confronto da arquitectura pós-moderna norte-americana na arquitectura portuguesa, tendo assim um contexto nacional.

MANUEL VICENTE Acho que isso no [Tomás] Taveira é muito claro, é quase directo... com o [Michael] Graves, entre outros...

PA Pela razão das influências do arquitecto não serem, talvez, tão lineares com as norte-americanas, as minhas questões serão mais direccionadas para influências próximas de Louis Kahn e Robert Venturi.

MV O Venturi odiava o Graves.

PA E o James Stirling?

MV O James Stirling influenciou muito o Taveira numa fase ainda não tão caricaturalmente pós-moderna. Há um Estúdio que ele faz para a Valentim de Carvalho, ali em Paço de Arcos, que tem muita inspiração daquela faculdade de engenharia que o Stirling fez em Oxford. Mas depois à aquela entrega dele ao Michael Graves.

Eu acho que muitas das coisas que ele fez acho interessante: as Amoreiras e o Banco Nacional Ultramarino, mas não penso que tivesse que ser tão "tal e qual", mas tudo bem.

PA O arquitecto disse numa entrevista a Ana Magalhães: Faz-me impressão o horror que há à transgressão e à invenção. Hoje em dia a arquitectura é muito igual: é tudo a mesma coisa! Acha que foi este o mote de transgressão que originou o espírito Pós-Moderno?

MV O questionamento que se faz é o que Venturi começa por fazer no seu primeiro livro: *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. Em que ele começou a ver uma arquitectura desligada de uma erudição académica e começou a ver o renascimento e o barroco através dos seus próprios valores de sombra, de luz, de peso pesado ou leve, de repetição, de transformação, de variação de tema, etc.. E eu achei esse livro muito interessante, porque era também o modo como se olhava para a arquitectura e para o mundo, com uma curiosidade grande.

PA E em relação ao *Learning From Las Vegas*?

MV Esse também me divertiu muito. Quando esse livro tinha acabado de sair, até fui ao atelier dele [Venturi] e ele mostrou-me uma casa divertida que fez, em que se sobe uma escada que não vai dar a lado nenhum. E o *Learning From Las Vegas* é um livro que me interessou sempre muito, porque é uma reflexão sobre um valor sobre a invenção comunicante da arquitectura. Quando ele diz que pode fazer uma coisa em feitiço de pato, ser um restaurante e põe-lhe uma caixa, chamando-lhe duck; e quando ele diz que um grande shopping em que o elemento de significação é o seu enorme estacionamento, que havia à volta. E depois tem uma quantidade de outras coisas: o edifício público que ele fez para uma cidade americana, que era a camara municipal e que tem assim uma bandeira americana pendurada na vertical feita em duro e não em pano, e em que ele separa a fachada, separa o contentor do conteúdo, e significa um edifício publico para a cidade e para a comunidade e depois lá dentro comum a várias entidades particulares de cada serviço.

E portanto, com entrada da minha geração, nos anos 50, meados dos anos 50 para a frente, estávamos já com o esvaziamento do moderno, tinha-se transformado num academismo.

PA Já estava [o modernismo] na sua fase de declínio?

MV Eu sou um grande fã do Corbusier e acho que não se pode passar o Corbusier limpo. Ele é indissociável de todo aquele período de falta de recursos do pós-guerra. É muito uma arquitectura que goza de cofragens feitas com tábuas e não com contraplacado de pinho nórdico. E quando um tipo resolve passar o Corbusier limpo que é o que acontece durante grande parte dos anos 50, 60 e até de 70, as coisas passam a perder superfície, a perder textura, a perder tensão, a ficar muito afectadas pelo design... Portanto, o Corbusier é um homem que não um designer, quer dizer, ele é um arquitecto e está constantemente a tentar fazer variações sobre

um tema, sobre ele próprio. Repare como ele faz aquele edifício que eu gosto muito em Havard, o Carpenter Arts Center, ele vai quase fazer uma colagem de todos os seus temas. Vai à habitação de Marselha, vai buscar os motivos aos quadradinhos que também usou em La Tourette. Existe aqui um grande fascínio da arquitectura como modelo de cidade, tem aquela rampa que parece uma auto-estrada a passar por cima de uma macro-cidade. Portanto, isto não tem nada a ver com o pilarzinho cada vez mais liso, porque fica uma coisa com uma enorme vacuidade, fica uma colecção de órgãos que não representam um desejo de arquitectura, uma vontade de projecto. Não representam uma escrita, um miúdo vai á escola para aprender a ler e a escrever, como também aqueles cursos para formar escritores, a escrita criativa. Então agora os cursos de arquitectura são quase cursos de arquitectura criativa. Um tipo aprende a usar um determinado tipo de vocabulário, mais parede branca, menos parede branca, mais vão envidraçado, etc.. e está arrumado. Isso até se faz muito mais depressa com o computador, metia-se lá dentro vocabulário todo e ia-se buscar o projecto feito com tudo detalhado – “Tenho aqui uma casa feita no instante, está completamente à moda e tem tudo o que se usa hoje.”

E portanto, essa reacção ao moderno, que por comodidade se chamou pós-moderno, pois apareceu depois do moderno, é muito essa vontade de alegria, do prazer de fazer a arquitectura. Até o próprio Frank Ghery, nas primeiras coisas que ele faz, umas casas pequenas lá para a Califórnia, o tipo tem um grande prazer das texturas, põe chapa ondulada, põe chapa de zinco, prende, aparafusa, etc..

Tem muito essa vontade, que também tem uma deriva qualquer da Pop Art, como se põe as latas da sopa quente (...) e se constrói um discurso sublime, em que o sublime não depende da qualidade dos materiais. Nem um tipo ir à pedreira em Itália ver se o veio está todo fino e está todo certo e se o carvalho tem de ser americano. E muito mais uma vontade de juntar coisas, de as significar, de as mudar de contexto, modificar a perspectiva de as ver e olhar para elas com outros modos e daí soltar nexos e significados sustentados. (...) Eu penso que é esse fervor que, da descoberta e do cansaço da academia, esse cansaço da preguiça, que leva a que um tipo procure novos nexos, novas coisas, de criar outras experiências, outras emoções na prática da arquitectura. Não é na prática do arquitecto, mas na prática da obra de arquitectura.

E a Europa tem muito peso atrás. Lembro-me que a primeira vez que fui à Grécia, em 1962, em que um tipo não podia ver uma pedra e levanta-la que era uma folha de acanto, depois levantava outro e era um olho do Zeus. Eu não podia viver neste país, em vez de tirar uma pedra inocente, tira logo uma coisa histórica. Eu acho que, se fosse grego, desenterrava essas pedras todas e pendurava

ao pescoço do rei e da rainha e punha-os todos no fundo do mar. E é muito essa relutância, e um tipo de repente ficar com o "só se pode fazer isso", que é o que acontece agora com a Escola do Porto "só se pode fazer aquilo". Fiquei muito contente quando o Koolhaas ganhou a casa da música, e pensei: "pronto, agora aqueles gajos vão começar a perceber que existem outras arquiteturas para além daquelas coisas", que já eram penosas. E portanto, há sempre um revisitar o passado, no fim de contas, o Siza até uma certa altura é uma revisita do movimento moderno e da escola vienense (...) o [Adolf] Loos, o [Bruno] Taut, toda aquela escola purista. Tudo bem, cada um segue por onde quer, mas o que interessa são os resultados. No Siza alguns resultados são brilhantes, outros não o são. No Souto Moura, para mim, são todos desgraçados, é tudo uma verdadeira coisa tortuosa. Mas o Siza é um homem suficientemente talentoso para, dentro daquelas restrições que ele se impôs a si mesmo durante muito tempo, ter criado coisas muito tocantes, muito comoventes e muito bonitas. Estive em Caxinas, nunca lá tinha estado e fiquei imensamente fascinado com uma certa liberdade (...) tenho pena que ele tenha parado, que não tenha continuado naquele caminho, mais Loos e muito mais próximo da matéria, da materialidade das coisas.

PA O arquitecto tem, por um lado, uma formação americana junto de Louis Kahn e de Robert Venturi, arquitectos decisivos na superação do moderno, enquanto cultura dominante; em contraponto aos "velhos" mestres modernos portugueses, como quem colaborou esporadicamente, casos de Conceição Silva, Chorão Ramalho, Nuno Teotónio Pereira ou Fernando Távora. Sendo um arquitecto que conviveu, fortemente, com estes dois lados, que influências traz, tanto de um lado, como de outro e como as coloca em prática na sua própria arquitectura? Consegue exemplificar com alguns dos seus projectos?

MV Eu muitas vezes falo disso. Um projecto conhecido meu é o: Orfanato Helen Liang, em Macau. Definitivamente tem muito a ver com o Távora e com o Mercado de Vila da Feira. Mas o que eu acho, é que o que interessa é o percurso, é o caminho. É a possibilidade de inventar sobre o inventado. Do Távora trago aqueles grandes telhados, mas depois a partir daí inventei todo um "persianado" e toda aquela privacidade para os dormitórios e havia aquelas coisas que eram feitas na altura que eram o naco que eram em vidro, aquelas brisas que eram muito tropicais e que eu decidi usa-las como persianas de madeira. É uma veneziana, mas é derivada de uma coisa industrial das brisas em vidro que atravessaram todo o mundo, na arquitectura tropical desde a África à Ásia. E as brisas em vidro não me diziam muito, portanto, comecei a usar materiais não transparentes, porque achei que aquilo era melhor como ensombramento do que como um sucedâneo da janela. E portanto, o que queria dizer é que o caminhar, para mim, é mais

importante, ou melhor, eu não sou cozinheiro, mas digamos que a cozinha é muito o meu paradigma. Como é que um tipo tem 3 ovos e um resto de esparquete, e de repente pega naquelas coisas e não tem outras em casa. E depois até ele próprio fica surpreendido: "Caraças, que bom que isto está!" E portanto, a música e a cozinha, são os meus paradigmas, eu também não toco nenhum instrumento (...) mas a infinidade de coisas que se podem fazer com aquele número reduzido de coisas com todas combinações que se podem fazer. E para mim, a minha arquitectura tem muito a ver com esse tipo de percurso, de enlace. O próprio percurso vai sugerindo coisas que eu volto atrás e é um caminhar constante entre o fora e o dentro, entre o alto e o baixo, entre a simulação, enfim.. O não gostar de desenhar acho que é uma chatice, por isso é que eu gosto dos computadores, porque acho que não vale a pena gastar energias tão restritas se vamos emprega-las a fazer desenhos e outras coisas, ficamos cansados, e depois quando se chega ao fim e se acha que aquilo está uma merda, assim não tem coragem para amachucar e deitar para o lixo e fazer outra nova. No computador é óptimo: Save As e começa-se outra vez, e quando acha que continua a não estar bom pode voltar a ir buscar o outro. Portanto, não valorizo nada o esforço. Tenho um amigo que era filho de Arquitecto da minha geração, que quando ainda não andava na escola começava a fazer uns bonecos e os pais diziam-lhe assim: "Tu pensas que isso é assim? Tão fácil? Tens que saber." Eu acho que é ao contrário: "Isso é capaz de ser divertido, mostra lá." Portanto sou muito mais apologista de uma libertação da imaginação e depois trabalhar essa imaginação com arquitectura, porque a arquitectura tem muitas regras. E um tipo poder construir arquitectura dessa acumulação materialidades, de espacialidades, de volumetrias, de luz e de sombra, de estados de espírito.

PA E em relação à América com o Louis Kahn e o Venturi?

MV O Louis Kahn é muito o meu método à pensar, mas eu não vim de lá a fazer bolas. Eu não ando à procura de vocabulário. Eu acho que o vocabulário decorre do percurso do desenho. Agora diz-se que um tipo desenha e faz investigação em arquitectura. A investigação que eu sei fazer em arquitectura é através do desenho.

Venturi também é mais método à pensar. Repare que eu nunca me preocupei muito com o vocabulário. Odeio design. Não gosto nada de design, já chega. Mas sobretudo odeio aquilo que se chama architectural design, porque acho que a arquitectura e o design são completamente inimigos. Quando se misturam, azeda tudo. (...) Essa questão do vocabulário é evidente que não invento a partir do nada, invento a partir da minha geração, da minha formação, das coisas que eu vi, sou eu e as minhas memórias, o que

aprendi com os outros. Mas se quiseres, os dois arquitectos que mais me comovem são: o Frank Loyld Wright e o Corbusier. Sítios onde eu entro e tenho que me sentar um bocadinho porque não tenho nada a dizer. Não há nada no Frank Loyld Wright em que eu entre do mais insignificante que seja, que eu não fique estupefacto. Enfim, as coisas fazem-se, fazendo.

PA Ainda mantém relação com os Estados Unidos?

MV Já não mantenho muito. Há muito tempo que acho que não se tem passado muita coisa interessante na arquitectura norte-americana, pelo menos que eu conheça ou daquela que é divulgada. Embora, de vez em quando, se perceba que é uma arquitectura mais marginal, mais fora do main stream que contem em si algumas potencialidades de ser qualquer coisa. Mas o peso do mundo da Corporation, do Corporate One, e também já os formalismos e os convencionalismos a que a arquitectura contemporânea das grandes cidades também já começa a ter também códigos muito apertados, embora tenha mais liberdade do que na Europa, nesse aspecto. (...) Mas também já lá vão 10 ou 12 anos, sobre isso, portanto, hoje, aqui e agora não sei exactamente o que se está a passar na América, embora tenha a esperança e a suspeita de que alguns sítios talvez estejam a passar coisas interessantes.

PA O contributo do arquitecto na formação de uma cultura pós-moderna em Portugal foi decisivo. Influenciou uma geração mais nova, nascida durante a década de 1950. Com a revolução de 1974 e o fim da ditadura, como pensa que os restantes arquitectos portugueses reagirão a estes sucessivos acontecimentos na América e a esta revolução em Portugal?

MV Eu acho que tiveram pouca coragem. O [Gonçalo] Byrne até disse que era da Escola do Porto, sem nunca lá ter andado. Acho que também havia pouca alegria, pouca coragem, convicção. Aqui, durante os anos 90 entrei em muitos concursos, ao princípio só me davam o 2º lugar, e depois até se cansaram deixaram de dar o 2º lugar. E ver que ele ia ganhando o 1º lugar com aquela arquitectura desinteressante dele [Gonçalo Byrne] e eu até gosto dele como pessoa e estimo-o. Mas a arquitectura dele, realmente, como diziam os cineastas portugueses antes do 25 de Abril, que desperdício celular. Eu diria, que desperdício de cimento armado e de vidro. Porque aquilo não canta, não vibra. Envelhece muito mal. Portanto, eu não sei que pessoas influenciei, provavelmente influenciei pessoas mais no Atelier em Macau. Mas também não fazem arcos. Não apanharam nada do meu vocabulário. Alguns apanharam a alegria e um certo ponto de olhar a arquitectura e um gosto pela coisa e um gosto pela materialidade e pelo espaço.

Acabou 74 e eu fui-me embora de Portugal em 77 porque achei que tinha entrado tudo na ordem. Vivi cá o 25 de Abril todo, antes

e depois do fomento à habitação. Mas quando veio o primeiro governo constitucional pensei assim: “pronto, acabou a festa.” Achei que em 77 tinha acabado a festa, e fui fazê-la para outro lado. E fiz e gostei de fazer.

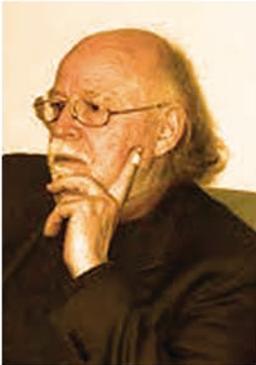
PA E como é que vê agora, na contemporaneidade, a substituição do termo Mestres por Estrelas da Arquitectura?

MV O Estrelato é sempre uma coisa negativa, até para as próprias estrelas. São consumidas muito rapidamente e depois choram o resto da vida, porque são estrelas aos 40 e tal anos e depois já não são. Esgotaram-se ali naquele manusear de vocabulário mais ou menos habilidoso. E depois, ficam velhos muito cedo, não fizeram nada daquilo com muito gosto, fizeram coisas apenas com habilidade. Tirando os Rolling Stone, mesmo na música Pop, que ainda fazem um grande esforço com uns revivalismos dos The Doors... enfim, acabou. É um consumo, porque como é tudo muito superficial, os investimentos são muito poucos e a malta gasta aquilo num instante, é como a roupa. Portanto, é este consumismo que eu penso que causa muitas vítimas, porque deve ser difícil um tipo aos 40 e tal anos ser um jovem com um passado prometedor. Como os franceses dizem: “esse tipo era engraçado, tinha esperanças nele.”

PA Jorge Figueira afirma no Reescrever o Pós-Moderno que o pós-modernismo não é uma opção, é uma escolha. Concorda? E porquê?

MV Concordo. Também acho que o Jorge Figueira valoriza um pouco mais esta questão do pós-moderno. É um pouco como uma descoberta. Ele descobriu esta e como nós temos descobrindo outras, enfim... Eu gosto imenso do Jorge Figueira, mas o “não é uma opção, é uma escolha” não é uma coisa que me diga muito. O que eu acho que é uma escolha é agente gostar do que faz, e ter prazer no que faz. Ter uma vontade de consistência temática, comecei por aqui e vou até ao fim com isto. Costumo dizer que há a invenção e a descoberta. A invenção é muito rápida, um tipo inventa mas depois está tramado, porque tem que ir descobrir o que é que inventou e o que exige dele. O Kahn dizia o que é que as coisas querem ser? As coisas não têm querer. Agora um tipo inventa uma coisa e está lixado, não vai sair dali, vai seguir por ali fora. Isso dá-lhe alegrias, essas alegrias da descoberta para mim são maiores que as da invenção. Um tipo faz uma síntese rapidíssima, (...) e depois fico ali a descobrir o que lá está: as possibilidades daquilo, as sugestões de regras, as geometrias, etc.. É um processo. Para mim, projectar é um processo. Não sei se é pós-moderno ou se não é, para mim tanto me faz. E portanto, (...) eu gosto de fazer arquitectura e tenho pena de não tê-la para fazer. O Siza uma

vez disse isso: “deve ser trágico, um arquitecto não ter arquitectura para fazer”. Isso é de facto, trágico porque é realmente a maneira que nos temos de comunicar com os outros, comunicar com o mundo e comunicar consigo próprio. Quando nós não temos isso, ficamos totalmente desempregados, não na questão do emprego ou não emprego, fica sem ponto de aplicação. (...) Não é fazer arquitectura para ganhar prémios, ou para ser conhecido ou para ser uma estrela, ou para estar numa exposição. Um tipo faz arquitectura porque é aquilo que o faz a ele próprio, vai-se fazendo e tem-se descobertas espantosas. Isto é uma aventura que não tem preço, é impagável.



HESTNES FERREIRA (1931)

Raul Hestnes Ferreira nasceu em 1931. Filho do poeta e escritor José Gomes Ferreira, Raul Hestnes Ferreira estudou arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto e na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde recebeu o diploma de Arquitecto em 1961. Estudou, ainda, em Helsínquia, Finlândia, bem como nos Estados Unidos, na Universidade de Yale e Universidade de Pennsylvania, onde lhe foi atribuído o Master in Architecture em 1963, sendo que, nestas últimas, foi apoiado por uma bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian. Colaborou em ateliers de arquitectura em Helsínquia, Lisboa, Filadélfia e, mais prolongadamente, no Porto, colaborando com Arménio Losa e Cassiano Barbosa. No entanto, foi o trabalho com Louis Kahn, em Filadélfia entre 1963 e 1965 que mais o influenciou. Também colaborou com várias entidades públicas, nomeadamente com as Câmaras Municipais de Almada (1960-62), de Lisboa, e de Beja, e também com a Direcção Geral das Construções Escolares (1970-80).

Leccionou no Departamento de Arquitectura da E.S.B.A.L. de Lisboa (1970-72), e no Curso de Arquitectura da Cooperativa Árvore do Porto (1986-88), sendo Professor Catedrático convidado do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra desde 1991 até 2003.

ENTREVISTA _ ARQUITECTO HESTNES FERREIRA

ATELIER RAÚL HESTNES FERREIRA _ VILLA SOUSA _ LISBOA _ 13.07.2012

PEDRO ABALADA O trabalho que estou a desenvolver prende-se com a questão do ícone em arquitectura. Abordei o tema do pós-modernismo, simplesmente, porque houve ali um interregno do pensamento simbólico com o modernismo, na transição entre o modernismo e o pós-modernismo. Houve ali uma viragem que veio dar uma nova força à arquitectura. Nesta sequência, gostava de confrontar a visão do pós-modernismo, por um lado mais italiano, que está mais perto próximo da nossa cultura, mas por outro lado, fomos muito “contaminados” pelo pós-modernismo da América. Vim falar com o arquitecto, porque tomei conhecimento que trabalhou três anos com Louis Kahn e, portanto, tem uma cultura da América bastante patente. Assim, passo à primeira questão:

O pós-modernismo veio despoletar de novo o simbolismo olvidado em arquitectura. Que influências da cultura arquitectónica norte americana o arquitecto vê na arquitectura portuguesa? Existem mesmo ícones na cultura arquitectónica portuguesa?

HESTNES FERREIRA A questão do pós-modernismo é uma questão muito complicada e não se resolve com muita facilidade. Há uma tendência para tentar resumir as coisas numas tantas frases e isso parece-me um bocado redutor. Digamos que, aqui em Portugal quem começou a vestir a camisola do pós-modernismo foi o [Tomás] Taveira e depois tudo isso se embrulhou e se criou uns certos mitos que persistiam e que agora se estão a atenuar. Portanto, a questão para mim é mais complexa, porque tínhamos que ir à raiz do modernismo e saber que houve a certa altura, uma espécie de apogeu, e depois houve um abrandamento e houve uma revisão. E essa revisão foi feita de muitas maneiras. Para mim, o pós-modernismo é muito anterior ao que se diz. Por exemplo, houve uma exposição do pós-modernismo, chamada Depois do Modernismo (1983), na Sociedade Nacional das Belas Artes. Na altura fui convidado para integrar essa exposição e não considerei essa possibilidade, porque para mim, o pós-modernismo já era muito anterior. A crítica ao modernismo, já vem praticamente desde os anos 40, enfim 50, depois da 2ª guerra mundial. Já aí, sobretudo em Itália, com os italianos, verificou-se essa crítica, portanto, uma ligação mais à arquitectura corrente, uma revisão da história da arquitectura, os arquitectos que se dedicaram também muito à reformulação da habitação, as imagens da habitação, da cidade, enfim. Todo esse movimento que se passou, sobretudo em Itália, de facto, traduzia essa crise que havia, em que o próprio

Corbusier também formulou: ele foi fomentando o CIAM, e portanto a arquitectura dele também era a arquitectura mais representativa do modernismo, juntamente com outros claro, mas de facto ele preconizava uma nova sociedade, uma nova arquitectura em prol dessa sociedade. Portanto, tudo isso não é só um movimento arquitectónico, tem muito mais a ver com isso – com a revisão da sociedade, com a criação de um novo mundo, em que as pessoas não fossem tão discriminadas e que houvesse mais igualdade. Todos esses factores incidiram também na arquitectura desse modernismo.

O que se verificou mais tarde, muito mais tarde com essa exposição, já tinha 10, 15 ou 20 anos atrasados depois do que se passou na revisão do modernismo. O próprio CIAM também entrou em crise. Os últimos congressos testemunharam essa mesma crise. Todo esse momento tem de ser visto de uma forma muito global. Depois criou-se com a arquitectura, como em tudo o resto, muito absorvida pelo mercado, criou-se uma espécie de teoria do pós-modernismo, que influenciou muita gente, que depois se vendia muito, criou comércio, como todas as coisas, acabam por criar um marketing de dinheiro. Começa tudo a andar atrás disso tudo, comunicações, sobretudo um jogo de interesses. Portanto, houve uma espécie de absorção disso por todos esses interesses. E Aqui em Portugal também se sentiu isso. Há uma altura em que, ignorando até as advertências de pessoas do Porto, que nunca compareceram nesta dita exposição e fizeram uma carta e eu também fiz uma, no sentido de não subscrever, de não concordar os fundamentos dessa exposição. Quer dizer, a arquitectura ser uma coisa até determinado momento, e depois ser outra? As coisas são muito mais graduais e muito mais complexas do que essa passagem repentina de uma fase para a outra.

Agora, na realidade, nos Estados Unidos o fenómeno também se concretizou de uma maneira bastante sui generis. Portanto, nos Estados Unidos e em França também aconteceu isso, houve um ensino da arquitectura que só teve uma revolução, só se transformou depois do Maio de 68. Tivemos a partir daí uma revolução no ensino. Nos Estados Unidos também, mas muito mais cedo. Digamos que a transformação no ensino da arquitectura já se processou nos finais dos anos 30/40. As coisas nunca acontecem ao mesmo tempo, há uma variedade muito grande nos períodos em que as coisas ocorrem. E portanto, o ensino da arquitectura com a ida do [Walter] Gropius para os Estados Unidos, também se transformou. E nessa altura do mesmo modo começou a haver também a ver uma inibição da arquitectura moderna. Deu ensejo a vários tipos de atitude, podemos citar alguns: o Louis Kahn foi uma pessoa que, embora admirando muito a arquitectura moderna, entendeu que era necessário uma revisão histórica da arquitectura, em todos os sentidos, porque ele aproximou-se muito período de Roma, do período do Renascimento, para pensar a

arquitectura mas de uma forma mais profunda. Não era tanto estar a lançar uns slogans ou umas coisas assim do género. No mesmo período, enquanto que o Kahn processou um novo pensamento, o [Robert] Venturi também, mas de uma forma diferente. Ligou-se a uma pop art, a uma visão do que é que era arte, dos inputs que a própria cultura comum dos Estados Unidos fornecia para a arte e para a arquitectura. Portanto, ele inspirou-se muito nisso, num movimento pop art, na consideração da raiz da própria cultura norte-americana, no sentido do que é que estava a fluir, do que é que estava a crescer. Enquanto que o Kahn se associou mais a uma tradição histórica. São estas as grandes diferenças. Depois surgiram outros, também não sei o nome de todos. Mas também houve ali uma Escola de Chicago, onde estive o Taveira. E portanto, veio com novas ideias e muitas idas pela arte pictórica e com muita cor. Neste sentido, cresceu uma nova forma de ensinar, mesmo aqui [em Portugal] na escola. Os estudantes na altura, eram ensinados naquela cultura pós-modernista. E portanto, eles tinham que fazer e considerar estas tendências, e que isto é que era verdadeiramente importante. Tanto assim é, que ficaram muito condicionados. E portanto, alguns professores como os alunos começavam a interiorizar aquelas teorias e efectivamente a reproduzir certos modelos, que eram os modelos, que na altura eram considerados os mais importantes. E o que é que acontece? De facto, em todos os países, em todas as culturas, existe uma variedade muito grande de tendências. Na altura, essa exposição deu um certo incremento a vários sectores e isso também foi aproveitado para as revistas, para os livros, etc. Porque as pessoas, mesmo aquelas que não subscreviam inteiramente essas ideias, acreditavam que estava em movimento algo novo, portanto tentaram informar-se do que estaria a acontecer, para depois reflectir e exercer isso na arquitectura. Houve uma forte tendência que nos influenciou naquela época. Vingou um pouco essa teoria, essa tendência.

Do ponto de vista dos ícones, eu acho que cada formulação de uma tendência pode desencadear-se em ícones. Ou seja, o que se faz é isso assim, depois isso é enfatizado pela comunicação social, e portanto a única coisa que aconteceu na época, a comunicação social agarrou nessa tendência e nos resultados dessa mesma tendência e publicitou-os, porque achou que era uma maneira também de vender, vender jornais e afins, e por outro lado também se criou uma curiosidade muito grande pela arquitectura. Antes era relativamente posta de lado. Na comunicação social a arquitectura valia pouco. E nessa altura esse movimento fez com que as pessoas se interessassem por isso. Aparecia na televisão com debates, mas a pouco e pouco, as pessoas começaram-se a interessar pela arquitectura. Nesse sentido pode até ter sido útil. Pode ter levado muita gente a estudar arquitectura, a subscrever projecto que não eram tradicionalistas, que eram projectos novos com uma nova corrente. E portanto, houve um aumento muito forte do interesse pela arquitectura. E por outro lado, começaram a germinar variadíssimas escolas de arquitectura. Até a um certo momento,

só havia duas escolas: Lisboa e Porto. Depois, a certa altura, começou a haver várias escolas, muitas escolas privadas: a Lusíada, sobretudo. Criaram-se novas escolas oficiais: Coimbra, Minho, Algarve, Covilhã, enfim. Mas muitas eram oficiais e outras eram privadas. E portanto, cada vez mais havia escolas de arquitectura, principalmente para professores porque antes era muito difícil uma pessoa ter acesso ao ensino. Era muito raro. Mesmo grandes arquitectos dos anos 40 e 50, para não falar dos anos 30, dificilmente tinham acesso ao ensino e logo não podiam exercer a profissão de professores. O que é pena, de facto. E portanto, houve todo esse movimento que fez crescer o ensino da arquitectura.

PA Quando o arquitecto diz que a arquitectura começou a ser mais falada, refere-se ao pós-moderno ou já a partir do moderno com o próprio CIAM?

HF Não, não. Sobretudo a partir do pós-moderno, porque a arquitectura portuguesa teve um período no final do século XIX em que houve muitos arquitectos com mérito, que foram estudar para Paris. E muito depois, no século XX, conseguiram ter bolsas para ir para Paris estudar, sobretudo Paris. Enquanto que tradicionalmente as pessoas tentavam ir para Roma. Até ao século XVIII, as pessoas iam para Roma. A partir do século XIX começaram a ir para Paris e a estudar com grandes mestres. Mas é interessante, porque mantiveram sempre uma atitude um bocado provinciana. A nossa cultura manteve-se sempre exclusiva, manteve-se sempre à parte, e tirando o interesse que havia por certos sectores da cultura, da literatura, da poesia, etc. Nunca houve assim um interesse muito forte pela arquitectura, mesmo durante o período modernista. Enquanto, por exemplo, em Espanha houve, sobretudo na Catalunha, houve uma forte ligação ao CIAM, Portugal nunca se associou ao CIAM, nunca teve essa ligação. De maneira que, as pessoas consideravam-se um pouco provincianas, tinham medo, quase de exhibir a sua arquitectura. Erradamente, porque nós tínhamos, de facto, grande arquitectura. Portanto, o único que tinha uma relação forte com a arquitectura "lá de fora" é o Pardal Monteiro, que depois foi professor no Técnico. Esteve muito presente, fazia parte dos corpos da Architecture Aujourd'hui e assistiu a alguns congressos, era a única pessoa que tinha, de facto, uma ligação afectiva e às figuras da arquitectura "lá de fora".

PA E o Arquitecto Fernando Távora? Sei que entrou nos últimos CIAM.

HF Sim, ele entrou no último CIAM. Mas é um bocado excepção. Ele entrou no último CIAM, nos anos 50, mas ele já está num período de revisão do modernismo. Não subscreveu o pós-modernismo, mas de qualquer das maneiras já estava num período a

querer separar as duas coisas, a revisão e a crítica do modernismo e o chamado pós-modernismo, são duas coisas que se deviam dissociar. Porque o pós-modernismo é um sinal de tendência, enquanto que a crítica do modernismo foi feita de muitas maneiras, e em muitos países e de muitas formas. Uma delas foi, de facto, o Fernando Távora, que era um tipo que, aliás eu fui seu aluno dele também, preconizava o rever a arquitectura tradicional portuguesa, alias como o inquérito à arquitectura popular portuguesa. O inquérito de alguma forma também, embora não era objectivo a revisão do modernismo. Mas era fazer realçar a diversidade da arquitectura portuguesa e simultaneamente o revalorizar a nossa arquitectura popular, foi muito esse o objectivo. O Távora situava-se mais nesse ponto de vista, embora simultaneamente também o seu sentido crítico perante o modernismo, tal como ele assumia no final. É preciso ver uma coisa: podemos dizer que o modernismo teve o seu apogeu antes da 2ª guerra mundial, nos anos 30, e mesmo já no final dessa década, em todos os países, não só cá, aqui mais por razões ideológicas e porque entendiam que a arquitectura devia ter um cunho português, por isso obrigavam a fazer uma espécie de mimetismo do século XVIII. Mas em todos os países, houve uma tendência, um pouco de voltar atrás. Foi mais uma maneira dos Estados se afastarem da arquitectura moderna, mas por outro lado, também havia uma crítica sólida dos arquitectos. Sólida, até certo momento. Porque no início não era assim tão sólida para depois foi-se tornando cada vez mais fundamentada.

PA Como escreve Huyssen, talvez o pós-modernismo não tenha sido nada mais do que uma tentativa dos EUA de reclamar a liderança cultural daquilo que alguns chamaram o século americano. A relutância europeia perdeu força face à hegemonia cultural norte-americana, que aí ganha forma no pós-2.ª Guerra Mundial. Foi esse um factor decisivo para o arquitecto rumar aos Estados Unidos?

HF Eu acho que houve uma época, em que, de facto, os Estados Unidos em vários sectores, de várias maneiras, de várias classes sociais e sectores do poder, tiveram de facto, uma preponderância muito grande. Nós podemos mesmo considerar que a crítica, mesmo a crítica política, os movimentos de contestação nasceram nos Estados Unidos. Houve por exemplo, o Maio de 68 que foi muito forte em França. E a França, de qualquer maneira, na Europa tem sempre sido um motor de crítica e de revisão. Tem sido dos poucos sítios onde se dá movimentos revolucionários com uma certa impetuosidade, com uma certa força. Mas mesmo o Maio de 68 teve como precursor o movimento dos Estados Unidos, porque mesmo quando eu estive lá, já se sentia uma revisão. Obviamente que os Estados Unidos tinham problemas muitos graves, como eram o racismo, mas muito dos momentos contestatários que foram

anti-racista e depois também no sentido de criação de novas estruturas, foram completamente aniquilados pelo poder, o poder forte que havia. Mas mesmo esses movimentos, em vários sectores da cultura, da política e dos movimentos sociais, etc., foram muito desencadeados lá [EUA], depois repercutiram-se muito. Portanto, os Estados Unidos com todas as suas contradições, foram sempre um factor de discussão, de revisão, tendo, de facto, as grandes estruturas, umas remetidas para o passado, muito conservadoras, outras, mais avançadas e mais modernas. Mas houve sempre essa luta / divergência por muitas tendências, sobretudo (...) a costa leste com Nova Iorque, Washington, Boston, etc. e a costa oeste com a Califórnia e Los Angeles. Portanto, muito segmentado, muito fraccionado, com muitas tendências, muito dividido ainda hoje se vê isso perfeitamente. A estrutura económica com muita força, com todos os sectores das finanças etc. a comandar. De qualquer das maneiras, pela sua mobilidade, pelas suas contradições, pela sua estrutura social extremamente diversificada, os Estados Unidos de alguma forma usaram uma maior vitalidade do que a Europa.

PA Até porque tinha menos peso, ou seja, tinha menos responsabilidade de errar...

HF Eles [EUA] criaram uma grande hegemonia depois da 2ª Guerra Mundial. Até à 1ª Guerra Mundial havia um poder muito grande, sobretudo de Inglaterra. Depois, os alemães e os franceses também surgiram, mas a partir daí e sobretudo da 2ª guerra, os Estados Unidos ganharam uma preponderância muito grande e começaram a comandar o mundo. Só neste momento, é que se começa a ver outros poderes que existem, mas mesmo assim, os Estados Unidos continuam muito "ao de cima". Eles deixaram crescer o Japão e depois liquidaram-no economicamente, e estão a fazer o mesmo aqui [Portugal] também. Digamos que, já não com tanta força e com um domínio tão grande, mas continuam a liderar, sobretudo do ponto de vista económico, porque a economia continua a comandar muita coisa. E portanto, a diversidade nos Estados Unidos, reflecte-se em todos os sectores: a força e a dinâmica são muito fortes e por isso é que em vários sectores se sente isso.

PA E foi por essa razão que sentiu necessidade de ir para lá?

HF Não, quer dizer, eu não sei muito bem explicar porquê. A mais a minha vontade de experimentar e de ir para outros países. Estive na Finlândia uns tempos, depois regresssei para acabar o curso, e depois é que vim para os Estados Unidos, em que fui ajudado por algumas pessoas, que me permitiram ir para lá. Mas a vontade era também por acreditar num lado mais positivo da cultura

americana: na grande poesia, na grande literatura, na arquitectura, na não-arquitectura, portanto achei que era um país que tinha um poder muito negativo em muitos aspectos, mas que simultaneamente existia com outro poder, que era mais positivo. Nunca me interessou o lado negativo das coisas, mas o lado positivo foi o que me sugeriu ir.

PA E que arquitectos mais prezava, além de Louis Kahn?

HF Um dos arquitectos que motivou muito a minha ida, foi o Frank Lloyd Wright. Até porque conhecia bem a obra dele, os seus textos, era um homem muito independente e que dizia as coisas conforme achava, muitas vezes chocando as pessoas, mas isso é o apanágio das pessoas com muita força interior. E ele acreditava no que fazia.

PA Que influências mais significativas trouxe da experiência de trabalho com Louis Kahn?

HF A minha forma de ver a arquitectura é no sentido em que a arquitectura não se pode traduzir nas obras de x, y e z. A arquitectura que eu admiro, e as pessoas que eu admiro, são pessoas que não repetem modelos e que portanto à uma força interior que leva e que conduz a uma determinada arquitectura. Se alguma coisa me posso prezar é a diversidade de linguagem, embora haja sempre qualquer coisa comum a elas. Não é dizer, que cada uma é completamente diferente da outra. Há afinidades entre elas. Cada uma delas nasce de um modo de pensar a arquitectura, do input que à de uma determinada época, da visão da cultura que existe, e que nós pensamos e que também vamos construindo a pouco e pouco, conforme vamos lendo determinados livros, vendo muito cinema, conforme se vê a arte, a pintura, tudo isso são influências muito fortes e que nos motivam quando estamos a tratar de um projecto, além dos próprios condicionamentos do projecto. Se estamos a fazer, por exemplo, um projecto de um edifício, para alojar pessoas que não têm muitos meios, ou fazer um projecto para uma biblioteca, ou uma escola, etc. Tudo isso influência de um determinado modo e também a construção, são factores fundamentais.

Portanto, eu se aprendi alguma coisa com o Kahn, e acho que aprendi e considero-me até discípulo dele foi no sentido da diversidade cultural e afastando-se dos protótipos culturais predominantes, estar aberto a todas as culturas, foi uma coisa que me marcou muito. Ele construiu em vários países e sempre com um respeito muito grande pelas culturas locais, sempre muito aberto ao mundo. Não só pensar na arquitectura, como é que se havia de fundamentar, nos seus processos de trabalho, nas suas propostas, etc. mas de um ponto de cultural, o que é que era fundamental ali, o que é que era fundamental pensar para seu próprio benefício.

Esse lado foi o que mais me cativou. Obviamente que uma pessoa não pode deixar de ser influenciada pelo que ele fez e que eu vi e assisti e contribui. Mas não foi isso. Por alguma razão, eu o procurei a ele e não outros, porque também tinha possibilidade de acessos a outros arquitectos, também igualmente conhecidos. Mas, de facto, o motivo que me levou até ele era a sua posição na vida, a sua posição na arquitectura e a sua posição perante o mundo. Isso é que eu acho o mais importante.

PA E como é que o arquitecto vê agora o panorama da arquitectura nacional e internacional com a substituição do termo Mestres por Estrelas da Arquitectura - o chamado Star-system?

HF Eu acho que isso se radica um pouco naquilo que falei à pouco. Digamos que à um mercado que absorve todas as tendências, sobretudo aquelas que vir que são produtivas e que dão lucro. Neste momento, criam-se certas personagens com muita força, principalmente em função do produto que elas fazem e dá-se-lhe toda a força para que comande todo um mercado, que depois se repercute noutras coisas, não é só na encomenda de projectos, mas também na edição de livros, de filmes, etc. E a pouco e pouco, cria-se um estrelato, como também no cinema com as estrelas de cinema, com um determinado número de pessoas que tem um mérito, não são escolhidas aleatoriamente. E lhes dão carta-branca para o que quiserem fazer. Se for um arquitecto pouco conhecido que faz uma determinada coisa, e que choca alguém, imediatamente à uma crítica muito grande etc. Se for de facto um desses personagens, e que faça a mesma coisa, os críticos são mais tolerantes. Agora, a questão toda é: dessas várias pessoas, desses vários produtos, quais são aquelas que são mais apreciadas por certas tendências, por certos grupos e por certos interesses? Isto é tudo muito confuso, porque quais são os grupos bons e os maus? Quais são as tendências boas e más? Mas de qualquer maneira, eu acho que a arquitectura sobrevive a estas coisas. Obviamente quando se fala daquele tipo que tem 100/200 projectos por ano e há uns que são interessantes, outros que não o são. Mas eu julgo que à sempre um processo de escolha, um processo de critica e de escolha, que acaba também por predominar um pouco. É interessante, porque eu lembro-me de muitos arquitectos, que quando era novo e estava a estudar, não gostava deles porque estavam com uma determinada tendência que eu detestava. Mas uns anos mais tarde, alguns deles, olhando outra vez para a produção deles, afinal eu não gostava, mas reconheço a grandiosidade que tinha e podem ser pessoas já esquecidas. Porque esse sistema também pressupõe outra coisa: a substituição constante e a validade de umas pessoas pelas outras. Essa própria mentalidade tem sempre criado produtos, novas pessoas, que venham então subscrever. É um fenómeno um bocado trágico para o arquitecto, porque pressupõe essa passagem e essa ausência de crítica. Que é uma coisa

que, acho que nós e não só nós, mas a crítica em geral está um pouco por baixo, e neste país também. (...) Mas de um modo geral, a produção que haja hoje no país, talvez merece-se outra crítica. (...) É como tudo o resto, os fenómenos sucedem-se uns aos outros, tanto se fala em arquitectura como se fala de um político, ou fala-se de um jornalista, ou de um cientista. Há uma sucessão tão grande e ao mesmo tempo, de uma abertura tão grande, que é bom, sobre todas as coisas, mas também uma sobreposição tão grande às coisas, que as pessoas têm dificuldade em digerir. Eu lembro-me do Kahn, de uma das coisas que eu mais apreciava nele, é que ele dizia que lia um livro a fundo e recusava-se a ler 30 livros num mês. Ele achava que a leitura de um livro devia ser no sentido também de ponderar o que é que o escritor está a dizer, fazer crítica e pensar para si próprio: o que é que é importante do que ele tivesse dito. Hoje em dia, temos a mania que já não temos tempo...

PA Acho que não é exactamente a questão do tempo. Será mais uma questão de motivação?

HF Pois, é verdade. Se há coisas tão negativas, as pessoas desanimam um pouco. O emprego, a parte económica, tudo isso é um peso muito grande, e por muito que a pessoa esteja muito motivada, para pensar positivamente e fazer coisas interessantes, é tudo um peso muito grande.

Eu reconheço que essas estrelas fazem muitas coisas interessantes, muitas coisas boas. Uma pessoa não pode dizer que isto é tudo uma porcaria. Mas também há coisas más. Se a pessoa estiver atenta às coisas melhores, às coisas positivas, está a ganhar, desde que tenha um ponto de vista crítico sobre essas mesmas coisas.

(...)

PA Jorge Figueira afirma que “Do conforto desconfortável do pós-modernismo é difícil não querer sair e não querer voltar. É como um modo de vida.” O arquitecto sente-se, ou já alguma vez se sentiu, pós-moderno?

HF Não, nunca me senti pós-moderno e alguma vez que me tenha sentido foi num sentido de uma crítica mais sustentada, muito forte. Eu nunca tive uma relação directa com Itália. Havia uma tendência muito grande dos arquitectos, contactar com grandes figuras da arquitectura italiana. Com tipos fantásticos, eu gostava imenso deles, mas nunca senti muita motivação para me aproximar deles. No entanto, reconheço neles, um sentido crítico muito forte. Uma das razões por que considero, e escrevi na tal carta para a

exposição [Depois do Modernismo], é que não considerava nem sentia afinidade essa tendência como nova, até porque eu achava que já tinha havido a tendência da revisão do modernismo. Nunca senti grande proximidade com as figuras, do pós-modernismo. Acho que foi uma tendência que se manifestou com muita força cá, através de muitos arquitectos. É impossível uma pessoa escapar a essa tendência. Pode ser que ela me tenha influenciado nalguns aspectos, não digo que não. Mas nunca me subscrevi como tal.

PA E as encomendas? Obrigavam os arquitectos a fazer “pós-modernismos”?

HF É uma boa pergunta. Não sei, acho que não. Vamos lá a ver, em certos sítios talvez, porque nessa altura estava na moda toda aquela arquitectura do Taveira. E é natural que alguns sectores, e na opinião de algumas pessoas que encomendavam projectos, as pessoas de dinheiro, tivessem essa vontade de investir nesse tipo de obras. É natural que isso acontecesse. Mas também temos que saber dividir as coisas: o que é que está nos vários sectores do país? Quais são as forças que vêm da cultura dessas zonas? Se é para o Norte, Sul, Lisboa e Porto? E ele [Taveira] terá sido o factor de influência para muitos, e pode ser que muita gente tivesse tido vontade de encomendar obras desse tipo de estilo arquitectónico. Mas talvez se circunscrevesse só a um certos sectores. Não era geral.

PA Até porque, antes da Revolução do 25 de Abril, Salazar jamais deixou entrar no nosso país algo que proviesse de uma cultura norte-americana. Nem filmes, nem mesmo a própria Coca-cola. Depois da revolução, houve um período de dois a três anos que tudo entrou no nosso país. O arquitecto não acha que o pós-modernismo fez parte dessa euforia de novidades em Portugal?

HF Aí temos que falar mais de política de tendências políticas. Digamos que o 25 de Abril não se definiu imediatamente com a tentativa de refundir o país do ponto de vista político. Depois cada sector, teria refundido de uma determinada maneira. Havia uma certa conjuntura que favorecia um regime democrático e havia outros sectores mais à esquerda que fazia uma revolução mais popular, mais ligado aos sectores sociais. Portanto, esse sector acabou por não conseguir impor as suas ideias e portanto houve uma espécie de consenso em instituíram no país uma democracia ocidental. Portanto, no início não, toda a gente estava contente, não havia tanto essa fractura das diferentes tendências, mas a certa altura manifestou-se um pouco isso. Culturalmente, talvez tenha sido isso. Agora, a questão dos Estados Unidos, como já disse, era um país que mandava economicamente no mundo todo, em todos os sectores. E de facto, o Salazar foi uma pessoa muito conservadora. Ele estava associado à igreja católica e tinha um talento

de poder perceber o que era a política em Portugal e poder mandar, arranjando aliados, utilizando novas tendências sobre a economia, também os industriais, embora ele preferisse pessoalmente a agricultura. Não deixou a indústria chegar, é um dos factores de atraso do país. Ele optava mais por uma visão muito conservadora, muito popular e também com a defesa das colónias. Tudo isso marcou muito o seu comando, a sua política, foi o modo como orientou o país. Ele dizia que: tudo o que eu acho que não serve a este país, sou contra. Mesmo as democracias ocidentais queriam que houvesse uma transformação do país, uma transformação sobretudo sob o ponto de vista colonial, ele era contra. Era uma pessoa que prefira orientar segundo as suas ideias e não segundo o interesse de vários sectores, inclusive do povo.

PA Na sua opinião, a população queria esta inovação vinda do estrangeiro ou continuava a preferir o vernacular?

HF Cada vez que havia uma inovação, as pessoas orientavam-se mais por ela e não a manter as suas culturas, no sentido mais reaccionário. Aliás havia aquele conjunto de pessoas que vivia no campo, e que iam à igreja. A única coisa que ele acabou foi com a instrução primária. Quando ele teve preponderância, queria que as pessoas só fizessem a terceira classe. Eliminou vários professores e criou uma coisa terrível que era pessoas sem cultura mas que iam ensinar as outras da instrução primária, mas enfim combateu os professores primários, contratando uma série de pessoas que só tinham feito até à terceira classe também para irem ensinar os miúdos das classes anteriores. Era uma espécie de um ciclo vicioso em que as pessoas não saíam dali. Mas havia sempre, sobretudo das populações urbanas, uma vontade muito grande de ter outra cultura. Isso via-se cada vez que havia eleições, havia um período muito curto. Nesse período havia sempre grande revolta do ponto de vista popular, porque ele depois ganhava as eleições porque era tudo aldrabado.



JORGE FIGUEIRA (1965)

Jorge Figueira nasceu em 1965. É docente no Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, desde 1992, onde em 2009, apresentou a sua Tese de Doutoramento sobre arquitectura portuguesa contemporânea. É coordenador do serviço de edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC desde 1996. É co-comissário da participação portuguesa no Congresso da UIA, em Berlim, pela Ordem dos Arquitectos, Julho de 2002. É programador da área de "Cidade e arquitectura" de "Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003". Publicou, entre outros, os livros "Escola do Porto: Um Mapa Crítico", em 2002, "SMS: SOS. A Nova Visualidade de Coimbra", em 2003, e "Agora Que Está Tudo a Mudar. Arquitectura em Portugal", em 2005 e "Reescrever o Pós-Moderno", em 2011. Tem artigos publicados em revistas da especialidade em Portugal, Espanha, Itália e Japão. Colabora, regularmente, no jornal Público, na área de crítica de arquitectura.

ENTREVISTA _ ARQUITECTO JORGE FIGUEIRA
RESIDÊNCIA PARTICULAR _ LISBOA _23.07.2012

PEDRO ABALADA A segunda parte do meu trabalho é sobre a arquitectura portuguesa. Inspirei-me no seu Re-escrever o Pós-moderno, portanto a intenção era falar com seis arquitectos portugueses. O arquitecto é o que se encontra mais no contexto teórico sobre o tema – o pós-modernismo. Penso que, em Portugal, há poucos que falam sobre o Pós-Modernismo e, por essa razão, precisava de o entrevistar, para também, de certa forma, atestar o que exponho sobre este conceito em arquitectura.

Outro profissional, igualmente teórico é o Arquitecto Nuno Grande, com quem já falei no Porto. Neste caso, a abordagem realizada não foi somente, pela questão pós-modernista, mas mais pelo estatuto do arquitecto e do chamado star-system. Depois, seguem-se quatro arquitectos. Por ordem cronológica: Manuel Vicente e Raúl Hestnes Ferreira – que apesar de não se considerarem pós-modernista, tem uma posição bastante crítica perante o pós-modernismo. O inevitável Tomás Taveira, que representa uma figura central na questão pós-moderna e por último, e talvez um bocado surpreendente, incluiria o Bernardo Rodrigues – que é um arquitecto que, apesar de já estar bastante afastado do contexto dos restantes arquitectos, está a produzir uma arquitectura, à partida, diferente de toda a cultura portuguesa, um pouco à semelhança do que o Tomás Taveira faz.

O que é que estes quatro arquitectos têm em comum? Todos tiveram um conhecimento bastante aberto e directo com a cultura norte-americana, até mesmo o último – o Bernardo – tirou nos Estados Unidos um Mestrado e travou conhecimentos com Kenneth Frampton, entre outros, portanto a influência norte-americana era importante analisar nestes quatro arquitectos.

JORGE FIGUEIRA Por aquilo que me estás a dizer, o teu objectivo é o de fazer uma espécie de passagem do pós-modernismo, propriamente dito, para o starsystem ou para essa ideia da arquitectura iconográfica. Quando o Pós-modernismo começa a aparecer, como palavra, como expressão e como conceito, no final dos anos 70 onde não existe ainda um starsystem, nem existe exactamente um conceito, como agora se coloca, de arquitectura iconográfica. O que existe, e que no fundo, permite que o starsystem e que a arquitectura iconográfica aconteçam, é que o pós-modernismo é uma espécie de cânone ou matriz, no final dos anos 70 / inícios dos anos 80, que explica as coisas que acontecem até aos nossos dias. Ou seja, não se consegue falar sobre starsystem ou sobre

arquitectura iconográfica sem ir ao pós-modernismo. Há claramente uma vontade que o arquitecto ocupe o espaço público, de uma forma que não ocupava até então, ou seja, a ideia que se coloca muito nesse período é que, na verdade, há uma série de mega discussões que está a ter um grande impacto: a publicidade, a música pop, a televisão – tudo isto é muito convocado para o espaço público, que é muitas vezes desqualificado mas que outras vezes tem muita validade. Portanto, tanto funciona como lixo ou como luxo. A publicidade é também um lixo e um luxo.

Na verdade à uma ascensão muito forte a que os arquitectos que trabalham na rua, trabalham na estrada ou trabalham nas cidades, também possam ter um protagonismo através da sua arquitectura. A ideia inicial não era que os arquitectos fossem endeusados, era que a arquitectura tivesse expressão pública. Depois o que acontece a seguir é que a arquitectura deve emergir como aquilo que agente chamaria hoje de iconográfica. Deve emergir como tendo pistas, como tendo linguagem, tendo uma abordagem em relação à arquitectura, em relação à cidade, em relação à decoração, em relação ao sistema das cores, em relação à história, que seja muito pró-activa em conformidade com as suas próprias possibilidades. Desse ponto de vista, está-se a criar as condições para que surja o starsystem, porque quando se defende uma arquitectura que tenha essa intervenção pública, o arquitecto aparece amarrado a ele. Se a arquitectura a certa altura, cria uma polémica, como acontece com o Michael Graves em Portland, ou depois com o Taveira aqui [Lisboa] com as Amoreiras. Quando a arquitectura tem essa projecção pública o arquitecto vem atrás e também tem uma enorme projecção pública, depois começasse a formar aquilo que agente hoje chamaria o starsystem.

A ideia do pós-modernismo não é tanto uma ideia clubística de por exemplo, os arquitectos serem endeusados. A ideia é que a arquitectura tem de ser pública, tem de ser falante e tem de ser interveniente na cidade. E quando isso acontece, os arquitectos aparecem também como as estrelas. Há aquela capa da Times em que aparece o Philip Johnson a segurar o AT&T Building de Nova Iorque, que diz: os arquitectos americanos estão finalmente a fazer a sua própria coisa, como se houve-se uma emancipação dos arquitectos nesse momento. E portanto, atrás de um edifício excêntrico aparece um arquitecto também ele excêntrico, que quer também ter o seu espaço.

Como introdução, eu diria que fazes bem, no meu ponto de vista, quando queres falar de iconografia ou arquitectura iconográfica ou sobre o starsystem. Fazes bem em ir à raiz, penso que, de facto, a raiz é o pós-modernismo, sendo que aquilo que o pós-modernismo defende nesse período, tem muitas nuances e nem todos entendem o pós-modernismo da mesma maneira, pois há nuances

e nem todos entendem o pós-modernismo da mesma maneira, pois há nuances muito diferenciadas e eu diria que, não está escrito no pós-modernismo que todas as arquitecturas devessem ser iconográficas, ou que todos os arquitectos devessem ser estrelas. Ou seja, acho que no pós-modernismo há uma espécie de senso comum que diz algumas arquitecturas devem ser excepcionais mas outras devem cumprir a cidade. Há uns arquitectos que podem ser excepcionais, mas alguns outros arquitectos devem ter uma relação mais modesta com a cidade. Se nós conseguirmos misturar aquilo que o Aldo Rossi diz em simultâneo com o que o Venturi diz, e depois o Jencks escreve, com aquilo que os americanos fazem, se conseguíssemos fazer um género de síntese improvável com todos esses escritos, não dava tudo excepcional e tudo estrela. Dava sobretudo, um reconhecimento de que a cidade é feita de momentos excepcionais como é feita de momentos não-excepcionais. No fundo, o pós-modernismo pretende criar uma espécie de novo senso comum. Não é a tourada nem a festa, a todo o momento. É também a noção de que em certos sítios ou em certos programas, convém ter uma certa reserva. A determinada altura, o Venturi a propósito de Las Vegas falava de uma arquitectura fancy, uma arquitectura básica, a que ele chama de barraco decorado, isto para introduzir esta ideia de modéstia. O Venturi que também é pós-modernista, mas não assume o termo, mas no período dos anos 70, depois de ir a Las Vegas, defende uma ideia um bocado básica. A arquitectura pode ser um barraco e depois a decoração, o cartaz, o anúncio ou o lettering é que tem o lucho todo. Isto para dizer que no pós-modernismo a arquitectura pode ser modesta e básica.

PA Na arquitectura portuguesa, o arquitecto acha que temos o excêntrico no papel de Tomás Taveira e o modesto no papel de Álvaro Siza?

JF Sim. Mas o modesto do Siza é muito relativo e o excêntrico do Taveira também. No Siza, pode haver uma certa modéstia no sentido de ele remeter tudo para a uma explicação funcionalista ou racionalista, mas quando ele dialoga com os mestres maiores da arquitectura moderna: o Le Corbusier, o Alvar Aalto ou o Adolf Loos, isto de modesto não tem nada. É um gesto de uma grande autoconfiança e de uma grande projecção. Ele não está a dialogar com os vizinhos, com as arquitecturas vizinhas. Ele está a dialogar pela grande arquitectura moderna, é preciso ter isso em conta. Mesmo que depois em alguns casos, uns mais do que outros, ele possa ter respostas relativamente modestas, contidas e anónimas. Mas já o Taveira que aparece sendo uma figura de grande excentricidade, eu devo chamar a atenção que o Edifício Satélite (falta data) ou o Edifício das Amoreiras (1985), ou mesmo o BNU – Banco Nacional Ultramarino (falta data), são edifícios que são feitos a partir de estruturas completamente esquemáticas, muito

modernistas. Um pódio com três torres é um esquema modernista do mais primário e simples do mainstream e totalmente não excêntrico. Obvia que depois introduz os seus temas selectivos e comunicativos, mas a arquitectura dele é totalmente compreensível. Não é um Gaudí, não inventa um novo tipo de arquitectura e uma nova visão – como aliás os arquitectos da Arte Nova no final do século XIX. A arquitectura do Tomás Taveira, deste ponto de vista é muito pouco excêntrica, é muito pouco explicável: são três torres com cortina de vidro, um pódio, depois é aplicada uma decoração que tem a ver com alguns temas que estão a ser estudados e aplicados na arquitectura norte-americana. Em suma, nem o Siza é tão modesto nem o Taveira é tão excêntrico.

Mas quando falamos de temperamento e de carácter, é claro que o Tomás Taveira é um personagem intempestivo, que tem uma voracidade naquele período, em particular, e ainda agora. Ele quer tomar conta do mundo e da arquitectura portuguesa, quer ser e é – uma celebridade. Enquanto que o Siza tem uma ambição de outro tipo, uma ambição mais contida, temperamento mais moralista, no sentido em que o arquitecto deve estar sempre a vigiar-se, deve estar sempre em processo de grande “artisticidade”, mas depois também de grande contenção. Há ali uma luta incrível entre o gesto artístico, que no Siza é totalmente natural porque ele é um artista, mas depois vigia-se no sentido em que, a arquitectura tem de ter um certo decoro, tem que responder a um determinado sitio, cliente e programa, ou seja, há uma vigilância muito grande modernista, muito apreendida com os anos 20/30, com os CIAM, e portanto no Siza, a “artisticidade” está sempre a ser vigiada pela disciplina e por uma certa moral da arquitectura moderna que ele transporta naturalmente. Não decidiu um dia, em tal data, ser modernista ou ser comunista, aquilo é uma extensão natural de ele próprio. É bonito ver quando ele se “descontrola” ou se vigia menos e os gestos saem mais artísticos. Mas há momentos em que ele, por uma razão pessoal, seguramente, por uma questão de circunstância... um romancista escreve prosa de repente pode fugir para a poesia. As frases podem não fazer sentido no imediato ou haver uma colagem que perde a racionalidade do texto. Ele [Siza] é um prosador, está sempre em controlo sobre a narrativa para, de repente, nalguns parágrafos ou nalguns capítulos deixa-se ir, deixa-se escapar. Mas geralmente nas obras, estou a lembrar da Casa Beires (1973-76), na Póvoa de Varzim, que é uma casa explodida e fragmentada e o que é bonito nele é quando se sente a disciplina a 100% e a poesia a 100%. Na Casa Beires aquilo é um gesto totalmente racional, ligada a arquitectura moderna mas no sentido literário é a casa que explode, que se fragmenta é também muitíssimo potente. Ou também a Fundação Iberê Camargo (2008) que é também uma extrema racionalidade e uma extrema poesia.

Não faz sentido comparar o Siza com o Tomás Taveira, embora nos anos 80 se compara-se muito. O Siza tem uma carreira mais

longa, embora o Arquitecto Taveira tenha também começado a trabalhar cedo. O Siza já tinha obra dele, no final dos anos 50. Não estou a dizer que quem tem obra é melhor dos que têm pouca – há arquitectos que têm pouquinha obra e no entanto são bons arquitectos, e há arquitectos importantes e que são marcados por uma época, como o Tomás Taveira. Não estou a dizer que o Tomás Taveira é importante ou não, estou a dizer que no estado da arquitectura acontece aparecer arquitectos como o Corbusier que trabalham cinco / seis décadas recheadas de obras muito importantes, mas também existe arquitectos que trabalham menos mas têm relevância mais especial num determinado momento / movimento, portanto são arquitecto mais datados, por exemplo, aos anos 30 / 40 ou aos anos 70 / 80, que têm também uma grande importância para a história. Não têm essa máquina de inventar como acontece com o Siza, mas eu acho que o Tomás Taveira é importante no sentido em que sem ele numa boa parte dos anos 70 / 80, uma boa parte da arquitectura portuguesa seria feita aos poucos, não existira uma visão festiva da arquitectura, comunicante e turbulenta nessa comunicação e propositadamente exagerada em relação ao que arquitectura poderia fazer. Este momento é uma espécie de **esperança**, não era como nos anos 20 em que a arquitectura ia fazer um homem novo e ia fazer a sociedade socialista – a sociedade sem classes, havia essa projecção nos anos 20. Nos anos 70 / 80, há a mesma crença que a arquitectura pode ter relevância, mas já não se tratava de criar um homem novo, tratava-se agora de criar um homem democrático, lúdico, entre a cultura e o consumo – um dos temas do pós-moderno, um homem capaz de ser simultaneamente erudito e consumista, ser bastante admirador de ópera e banda desenhada. É aquilo que, no fundo, os Beatles significam no fim dos anos 60, aquilo que os Simpsons significam nos anos 80, a ideia que a cultura alta e a cultura baixa trocam de lugar, se fundem e se cruzam. Havia ainda democraticidade horizontal, em que todos os objectos são relevantes – aquilo que no pós-modernismo foi dos mais criticados, se chama de relativismo: a ideia de que tudo tem o seu valor. Isto trouxe uma tremenda discussão: no cinema americano, com o Spielberg, se era bom ou não era, porque vinha-se de uma história de cinema muito ligado aos Irmãos Krier, de França da Nouvelle Vague, ou o cinema de autor. Houve muitos críticos que não quiseram saber do Indiana Jones ou do E.T. e disseram que aquilo não é cinema e que aquilo está fora de questão. Enquanto que outros críticos, mais pós-modernos, que assumem pensar o Spielberg com o E.T. e o Indiana Jones como cinema diferente, mas como cinema. Essa ideia do relativismo veio dizer que não está escrito em lado nenhum que toda a cultura tem que ser com “c” maiúsculo e que toda a música tenha que ser clássica e que todo o cinema tem de ser de autor e que formas de cultura como a banda-desenhada e a cultura pop são lixo à partida. Tudo isso é muitíssimo gozado. De repente, como acontece com os Beatles, eles tornam-se um caso de estudo importante pois são colocados ao nível dos grandes autores clássicos. Uma

banda de música pop, que faz canções de três minutos, e que tem algumas limitações do ponto de vista académico / erudito, de repente é catapultado para o centro do mundo, ficando ao nível da música clássica. A própria arquitectura popular também, na verdade o Venturi quando vai para Las Vegas faz um gesto desse tipo. Ele não diz exactamente o que é o verdadeiro modelo de arquitectura, mas ele diz que se pode aprender com aquilo. O que ele diz é que aquilo [arquitectura popular] tem uma vitalidade, uma energia, uma electricidade, uma presença, uma visualidade que tem de ser compreendida e apreendida pelos arquitectos. Se quiseres, desde a arquitectura popular ou vernacular – a “arquitectura sem arquitectos” até à arquitectura comercial, desde a arquitectura autêntica das aldeias e da ruralidade à arquitectura mais “falsa” ou mais comercial ou mais cenográfica, são colocadas na universidade, nas exposições pelos críticos. Nos dois extremos do: muito autentico mas não erudito e do muito comercial e do igualmente não erudito é colocado sobre a mesa e os arquitectos têm que lidar com isso.

Agora, os arquitectos têm de lidar com tudo, com todas as hipóteses. Aquilo que depois o Eduardo Souto de Moura, em meados dos anos 80 numa entrevista que deu: falava no pânico da folha branca. O arquitecto nos anos 80, diferentemente do arquitecto dos anos 50 ou do século XIX, em que havia muitas formas de fazer mas elas eram relativamente graduais, ou seja nos anos 20 tinha que se fazer assim, nos anos 30 de outra forma, nos anos 80 tens uma folha em branco em que podes fazer tudo. Podes fazer pop, vernacular, regionalista, modernista (não era muito aconselhável). E não é só haver muitas, o problema é elas terem o mesmo peso, porque muitas possibilidades sempre houve, mas o tempo foi sempre dizendo que esta é mais importante que a outra. Nos anos 80, estamos numa situação onde, as várias linguagens na arquitectura e culturas arquitectónicas, todas pesavam a mesma coisa e todas, na verdade, tinham um certo valor irrelevante, parecia que nenhuma delas tinha importância. De alguma forma, todas elas tinham falhado, todas elas não tinham conseguido fazer da arquitectura uma disciplina importante. De alguma forma, tudo estava em aberto. O Souto Moura tem um golpe de génio que, dentro desse horizonte de culturas arquitectónicas que eram todas possíveis, vai escolher aquela que era a mais improvável e menos aconselhável, aquela que era mesmo assim a bête noire ou besta-negra da arquitectura desse período. Vai ao fundo do saco e vai pegar numa figura que nunca teve qualquer projecção em Portugal, que é o Mies van der Rohe mas que é claramente método da cultura modernista e da cultura do Porto. Ele vai literalmente ao fundo do baú, daquilo que na altura era impossível e puxa isso [o modernismo]. Obviamente que isto é uma coisa de intuição, não estou propriamente a dizer que o Eduardo Souto de Moura se refugiou durante cinco dias num convento a pensar qual seria o melhor golpe. Foi uma intuição radical, e foi uma sorte no sentido de profundo do termo. É uma opção que é incongruente, impensável,

impossível em 1980-81, e que se revela nos anos 90 crucial, porque quando chega os anos 90, toda agente já tinha parado a festa e já não queriam falar mais em arquitecturas falantes nem em arquitecturas comunicantes. E quem é que é o contrário disso? É o Mies van der Rohe e é o Eduardo Souto de Moura. Foi um balde de água fria.

Evidentemente que temos de ter em conta, ele ser um tipo super talentoso, super trabalhador, que não é só inspirado no Mies, também é no Siza, no Távora, o clima da Escola do Porto é importante, a relação que ele vai descobrindo com o Aldo Rossi também lhe dá alguma contemporaneidade, porque senão era um revivalista do Mies van der Rohe. Pode ser em alguns casos, mas é muito contaminado pelas ideias poéticas, radicais do Aldo Rossi. Portanto ele vai conseguir ter uma abordagem que nos anos 90 é completamente fulminante na arquitectura portuguesa.

PA Curioso é agora verificar que, depois de ter já deixado essa vertente modernista, os clientes, em geral, estão a voltar novamente a pedir “modernismos”.

JF Ele nunca deixa exactamente, faz variações, tem esticado a corda, como arquitecto que atingiu o patamar que atingiu, o pode fazer. Já não 30 ou 40 anos e nada a provar e é um arquitecto de grande relevância e portanto pode esticar a corda. Mas o ADN continua o mesmo: ele continua completamente obcecado pela regra, análise e pela resposta rigorosa, no sentido de medida, proporção e da cor da arquitectura. Mesmo a obra da Casa das Histórias - Paula Rêgo (2009), aquilo é o máximo de delirante que ele consegue ser, que são duas chaminés belíssimas. Mas quer dizer, se olharmos para o Frank Ghery, ou para o Koolhaas ou para o Herzog & De Meuron, que ele tanto admira, desse ponto de vista, é relativamente contido. Portanto, o arquitecto Eduardo Souto de Moura é um arquitecto muito à maneira do Siza, mas com uma componente mais analítica que o Siza. O Siza é mais artístico, mais plástico e muito mais naturalmente consegue encontrar soluções “delirantes”. O Eduardo Souto de Moura tem que forçar mais essa componente [artística] porque ele mais cerebral, é um arquitecto mais intelectual, tanto quanto o Siza.

(...)

As entrevistas da minha tese são muito localizadas naquele período. A ideia é que não fossem só conversas genéricas sobre as obras deles, mas fosse muito focado no período, no caso do Siza e do Eduardo nos anos 70 e depois nos anos 80, apesar de depois regressar aos anos 50 com o Pancho Guedes que é um pouco mais velho e o centro de gravidade da obra dele é muitos anos 50 e

60, e portanto ele é um pouco pré-pós-moderno. Já o Taveira com os anos 70 e 80 são fundamentais e o Manuel Vicente também. Uma das primeiras obras dele em Macau que foi o Orfanato Helen Liang (1963-64), é uma obra muito ligada aos temas europeus, com uma arquitectura regionalista de pátios, uma arquitectura orgânica, aí já se percebe o lado mais lúdico da arquitectura de Manuel Vicente, onde apesar de tudo, a organização e a disciplina, a contenção tipológica é muito presente. Portanto, eu diria que só no final dos anos 60, depois de vir do Kahn, é que o Manuel Vicente começa a ser um arquitecto verdadeiramente pós-modernista e obviamente muitíssimo certo sobre a conjuntura norte-americana como há poucos.

A cultura norte-americana é relativamente pouco presente na arquitectura portuguesa. Há um bocadinho do Venturi no Siza, aliás na minha entrevista com ele, falo sobre isso, mas é claramente marginal na obra do Siza. Acho que é importante no final dos anos 60 / 70, quando ele abria a arquitectura dele, para ter uma visão mais aberta em relação ao contexto e para também assumir mais livremente as plantas assimétricas e as contradições e complexidades, portanto, eu acho que o Venturi ocupa um espaço na obra do Siza, não comparável ao espaço que ocupam o Alvar Aalto, do Frank Lloyd Wright, etc.

Depois eu acho que a Escola do Porto, no geral, tirando a relação do Távora sobre o Frank Lloyd Wright que é uma personagem muito importante para toda a cultura arquitectónica dos anos 50 / 60 a partir da mão do Bruno Zevi que fala da arquitectura orgânica e o Frank Lloyd Wright com um certo redescobrir. Mas a cultura americana no sentido Venturiano e pós-Venturiano é muito ausente no Porto, e aqui em Lisboa é essencialmente através de Tomás Taveira, eventualmente outros, como o João Paciência, etc. Há depois uma nova geração de figuras mais da teoria como o Michelle Tusan que viu a Bienal de Veneza – Itália, tem algum conhecimento daquilo que tinha sido o pós-modernismo na América. Eu diria que é mais por Itália, pela Bienal de Veneza, que o pós-modernismo Americano chega a Portugal e não directamente. [A relação com a América] Depois do lado heróico do Frank Lloyd Wright, eu acho que é o Hestnes com o Kahn, o Manuel Vicente com o Venturi e uma aprendizagem que depois ele desdobra em Macau, sobre as coisas que o Venturi e a Scott-Brown dizem, o Siza ao longo desse período, no final dos anos 60 – inícios dos anos 70, aprendendo com o Venturi via-Espanha. Ele conhece o Venturi nos pequenos congressos em que ele participa com os espanhóis, e portanto, repara que não é imediato este conhecimento, o Michelle Tusan via-Bienal de Veneza, o Siza via-espanhóis. A relação directa com a América é raro estabelecer.

(...)

É relativamente escasso, porque também a América nos anos 50 / 60 / 70, excluindo o Frank Lloyd Wright, não é uma potência na arquitectura. As pessoas olham para Itália, olham para o Alvar Aalto, olham para Inglaterra, olham para o Corbusier, para o Brasil, mas não olham propriamente para os Estados Unidos. É natural que as consequências ou as influências americanas na arquitectura portuguesa sejam poucas. E o mundo de ontem não é o mundo de hoje, a América é um sítio mais longínquo.

PA Mas a nível nacional, Salazar proibiu qualquer contacto com a América, incluindo cinema e até a própria Coca-cola, depois daquela polémica em que viu a sua imagem publicada na revista Times e com o título: o último ditador vivo à face da Terra.

JF Deixa-me dizer que, a cultura mesmo daqueles que fazem pós-modernismo, é essencialmente uma cultura francófona, nem sequer era a Inglaterra que depois poderia fazer a transição para a América. Não, é Paris. A grande referência até aos anos 70 / 80, é a França. (...) Nós acreditávamos até este período, que Paris era o centro do mundo do ponto de vista cultural, e portanto isso explica este distanciamento da América. E depois é verdade que o Estado Novo, com a visão corporativa e estatista do Salazar, ainda hoje na direita mais conservadora, não há nenhuma paixão pela América, porque é um território essencialmente liberal, individualista, lá está sem valores. É por isso que o Obama tenta fazer um pouco a quadratura do círculo, que é manter uma América liberal, individualista, mas apesar de tudo chamar sempre dos pais fundadores, dos direitos americanos, da constituição americana, para tentar ter um mínimo de rumo permitindo assim que se continue como uma sociedade liberal. Ora isso para a direita ou extrema-direita conservadora, não é uma coisa agradável e claramente o Salazarismo não era um pro-América, obviamente também não é pro-União Soviética, até porque a certa altura os americanos começam a pisar os calos em relação às colónias e começa a ser uma posição muito dura sobre o facto de nós termos um império colonial já um bocadinho fora de tempo. Do ponto de vista cultural, político, económico e social, a nossa relação com os Estados Unidos é curta. Por isso é interessante pegar em figuras, que apesar de tudo foram diplomatas lá, que estudaram lá e estabelecem algumas relações com a cultura americana, mas isso é relativamente curto e pontual na nossa cultura, embora haja lá muitos portugueses. Mas repara, o desconhecimento que nós temos dos emigrantes, das comunidades portuguesas em New Jersey, é uma coisa espantosa, significa de facto que o país mesmo depois da revolução e da festa nos anos 80, nunca quis verdadeiramente saber deles. É um bocado como os Açores, não queremos saber, eles estão lá, nós estamos cá. Se quisermos comparar a relação que existe entre a cultura italiana e a cultura norte-americana, não tem comparação.

PA Só existe comparação quando Robert Venturi diz que a Strip está para a arquitectura vernacular comercial, como as praças de Roma estão para a cultura italiana.

JF Ele diz que os arquitectos americanos iam nos anos 50 aprender com as praças de Roma, como depois, diz ele, nos anos 70 vão aprender com Las Vegas. Como se nos anos 50 se tivesse expurgado os modelos modernistas, ou seja, o modernismo é trocado pelas praças de Roma, pela convivialidade, pela assimetria, pela composição medieval / clássica e depois nos anos 70 até essa aprendizagem há um salto no escuro, no desconhecido, que é ir atrás e aprender com os barracos e com a electricidade.

PA O arquitecto chegou a escrever: "A Europa a aprender com a América, finalmente".

JF Pois, claro. A partir do momento em que a América ganha a 2ª Guerra Mundial, os hamburgers, a Coca-cola, o rock n' roll, o cinema com o James Dean e a Marylin, o Andy Warhol, Venturi, Bob Dylan, os autores, D Generation, Pollok, quer dizer a cultura americana nos vários sectores importantes: cinema, na literatura, na arte, um pouco mais tarde, na arquitectura, começa a ser o sítio onde se vai aprendendo e isso é obviamente uma grande alteração. De facto, nós estamos a falar de relações directas entre a cultura portuguesa e a cultura americana e logo aí são poucas. São de facto aquelas que expressei: o Hestnes, o Manuel Vicente, o Siza, e depois o Tomás Taveira, mas do ponto de vista indirecto daquilo que está no ar, Portugal não é imune a isso. Não é imune a todas as formas artísticas, à ideia de fazer do cinema mais movimentado, à ideia de fazer uma arquitectura mais comunicante, mais texturada, à ideia da música pop, etc. Nós podemos eventualmente dizer que uma certa recuperação que existe do Fado, primeiro com o António Variações e depois com os Madredeus reflecte numa certa perca da vergonha do que era ser português, no sentido tradicional e no que tinha ficado amarrado ao Estado Novo e veio com uma liberdade de gesto e uma liberdade cultural que é em ultima análise americana, no sentido de permitir que tudo seja possível, porque o que os americanos fazem é que, de repente, mesmo os cowboys e os índios, o vernáculo e a Strip, a América é capaz de transformar tudo aquilo, mesmo aquilo que é kitsch, como os rednecks que é gente parola e sem visão. A América mostra-nos a possibilidade que tudo pode ser "cinematografável", pode passar para a fotografia, poema, literatura e portanto não há espasmos, não existem coisas que não se podem dizer, ou trilhos que não se podem mostrar ou não se podem dizer. (...) Acho que a redescoberta do Fado ou esse à vontade em relação ao nosso próprio passado histórico, na baixa, na média e na alta cultura portuguesa, é feito dentro desse clima americano, que interessa muito mais num modo como se projectam as coisas, no modo como se reinventam as coisas do que aparecer na sua génese, ou

seja, se o Fado é verdadeiramente fascista, tradicionalista e triste. O que interessa é que o Fado tem uma “operatividade”, o fado funciona a muitos modelos. E o que funciona tem que ser e pode e deve ser utilizado. Hoje o país não é assim tão rico, e por isso a falta de vergonha, a ideia de uma certa autoconfiança daquilo que se é, e tornar isso num projecto artístico, de expressão artística, acho que tem a ver com o clima que anda no ar desde os anos 50 / 60 / 70, onde as culturas e as subculturas, que é uma coisa muito importante, os subgrupos, os grupos marginais, os gangs de Bronx ou Brooklyn que depois criam o Hip-Hop, são entendidas como a génese que depois fazem o seu caminho e se têm validade depois são projectadas e transformam-se todas em grandes estrelas. Essa ideia que as subculturas, os subgrupos, e as coisas castiças, seria bem esse o termo. O Fado castiço de alfama que é uma coisa muito periférica ou regional ou local, pode na verdade aproveitar para chegar a novos horizontes. É precisamente o que faz o Almodôvar em Espanha, no cinema espanhol a partir dos anos 80, a chamada La Movida Madrileña. O que faz exactamente é pegar em subculturas, em gente travesti, em gays, ou gente do submundo e transformar isso nas grandes estrelas do cinema, com as suas imperfeições. Isto é muito americano – a ideia de que a imperfeição pode ser altamente conotada, o imperfeito, o assimétrico, o inacabado, pode ser altamente cinematográfico. E por isso é que temos uma figura como a Madonna, que não é propriamente uma grande cantora, é baixinha e não é exactamente a Marilyn embora ela queira ser. Mas como é que uma personagem que não tem à partida um talento extraordinário se transforma em algo extraordinário. Ou como a Lady Gaga agora que é uma espécie de acumular de imperfeições, aquilo que elas chamam de monstros. São coisas mais radicais do ponto de vista sexual, a ideia que a imperfeição pode ser exclusiva no sentido mediático é muito interessante e acaba por ser uma coisa que remete para a cultura do nosso tempo e para a cultura do Pós-Modernismo sem dúvida.

Não sei se tens acesso a esse texto, a um pequeno artigo que fiz no Ípsilon sobre a exposição de Londres sobre o Pós-Modernismo, mas essa exposição era até um bocado triste porque ao contrário da festa existe também um lado triste, porque houve gente que morreu de SIDA (...) o pós-modernismo é também um caminho e uma ideia dos incompletos ou os inacabados, ou as figuras trágicas, não as pessoas belas do ponto de vista ideal ou convencional ou pessoas talentosas tradicionais e convencionais, sendo projectadas como grandes figuras. De alguma forma, o Tomás Taveira tinha isso, nunca pretendeu ser alguém perfeito. O Tomás Taveira também é pós-modernista nesse sentido que ele próprio é uma projecção das suas imperfeições ou seja: truculência, violência como falava e como excluía os outros. A forma como se portou criou também ondas de choque e grande hostilidade. Ele é um elefante numa loja de porcelanas, porque esse era o momento. Não era um momento para ser exactamente equilibrado, com bom

senso e fazer as coisas justas e ser politicamente correcto. No pós-modernismo existe uma certa ideia ao escândalo e uma espécie de esticar a corda. E ele ocupa esse espaço muito bem. Depois há o Manuel Graça Dias que é outra corrente de Portugal, outra visão e outra cultura. É também alguém que funciona pela lógica de escândalo no sentido em que ele vai para o Intendente dizer que os guindastes são coisas bonitas, e que as casas dos bordéis são coisas possíveis, no fundo, o próprio Manuel Graça Dias também pega em quase tudo que se achava que era assim e ele diz que não.

PA À semelhança do Eduardo Souto de Moura, os dois vão buscar aquilo que era mais repudiado...

JF Sim. O Manuel Graça Dias constrói um discurso... deste ponto de vista também é o oposto das coisas. Só que apesar de tudo a questão do Eduardo Souto de Moura é mais grave, porque de todo o relativismo dos anos 80, havia um determinado consenso. O consenso era: não voltarás ao modernismo minimalista, não voltaras a uma arquitectura opaca, a uma arquitectura sem comunicação, sem cliente, a uma arquitectura inexpressiva. Pelo menos havia esse consenso, ora é exactamente isso que o Eduardo Souto de Moura fura, por buscar ao fundo do baú.

Mas se quiseres podes dizer isso que estás a afirmar. Pode ser um gesto pós-moderno por excelência que é o repegar e reinventar aquilo que era o único proibido pelo pós-modernismo, o único tabu que ele pega e recria. Há pouco falei de sorte e de pontaria, é como se tivesses 20 ou 30 coisas e pegasses numa que é aquela menos cotada.

PA É quase como as apostas em corridas de cavalos. O cavalo mais fraco é o que vale mais...

JF É o que vale mais, exactamente, é um fenómeno assim.

PA Como reagiram os arquitectos portugueses com a entrada do Pós-Modernismo em Portugal, em especial o norte-americano? Houve muito cepticismo?

JF A questão regional tem que ser colocada, sem qualquer dúvida. É preciso lembrar que nessa época havia apenas duas escolas públicas de arquitectura: no Porto e em Lisboa, e estamos a fazer de escolas que, mais no Porto que em Lisboa, congregam muito cultura da cidade e a cultura arquitectónica da cidade. Claramente, no Porto há um extremo cepticismo e uma rejeição profunda do pós-modernismo.

PA Assimilando a ideia que está a transmitir e a propósito da exposição Depois do modernismo (1983), realizada na Sociedade Nacional das Belas Artes, que opôs e dividiu a arquitectura do Porto e de Lisboa, sendo muito criticada pelos arquitectos do norte, acha que houve aqui uma tentativa de superação por parte da arquitectura de Lisboa, face a uma hegemonia que já se fazia sentir por parte da Escola do Porto?

JF Sem dúvida. Por um lado o Porto é já em 1982-83 uma escola e uma cultura arquitectónica, que aliás é elogiada pelos arquitectos de Lisboa desde os anos 50. No fundo sabe-se, pelo menos desde os anos 50 que há um grupo de arquitectos e há uma cultura arquitectónica particular no Porto. Isso vai crescendo em termos qualitativos e quantitativos e nos anos 60 o Nuno Portas publica o Siza e o Távora. Os arquitectos de Lisboa viajam ao Porto para conhecerem a sua arquitectura. O Siza começa a ser conhecido lá fora, depois dos anos 60. Depois nos anos 70, obviamente que o SAAL também dá uma densidade muito particular para a arquitectura do Porto, começa a ser falada, nomeadamente, no sul da Europa. Portanto chegamos aos anos 80, seguramente, com a assunção internacional, nalgumas margens a sul da Europa, mas também com a assunção nacional, que o Porto tem uma cultura muito forte e tem um conjunto de arquitectos encabeçados pelo Siza, mas muito convictos e muito convincentes na relação sobre aquilo que produzem. E portanto, há um certo incómodo e à uma certa vontade de fazer um corte geracional, seja em relação aos próprios arquitectos de Lisboa, seja obviamente em relação ao Porto.

Repara, quando o pós-modernismo começa a surgir lá fora no final dos anos 70, a mensagem do Pós-modernismo é uma mensagem de exclusivista e muito violenta e é um pouco a ideia: o pós-modernismo chegou e quem não é, ficou para trás na história. Isto é um paradoxo típico do pós-modernismo nesse tempo. Por um lado, a ideia que há pouco expressei do relativismo, que tudo é possível e que tudo tem um valor, mas na verdade, esta espécie de réplica vanguardista de dizer: isto chegou e aquilo que não é pós-modernista - está no caixote do lixo da história. E portanto, há uma certa violência e uma certa agressividade, no próprio enunciado do pós-modernismo desses anos 81, 82, 83, etc. Embora o grupo da exposição Depois do Modernismo não fale exactamente nesses termos, nem coloque essas coisas nesses termos, mas tem uma certa coreografia, uma certa abordagem, que aquilo é a coisa que deve ser seguida. Quando se diz depois do moderno ou depois do modernismo, literalmente isso significa que essa coisa acabou. Ora essa coisa que é o modernismo ou que é o moderno, era um fenómeno cultural de eleição para a escola do Porto e de eleição para muitos arquitectos de Lisboa. Portanto, à uma certa vontade de ruptura, há uma certa agressividade física mas erudita

em relação ao que estava a acontecer. Isso de facto criou um mal-estar.

Ao mesmo tempo estamos a falar de um momento em que o Siza começa a construir lá fora. Ele não era reconhecido, para lá dos meios académicos, não era reconhecido pelas entidades públicas de Portugal. Está nessa altura a construir em Berlim, na Holanda e para todos os efeitos é uma espécie de imigrante, uma personagem que está lá fora, que diariamente ganha mais prestígio, mas de qualquer forma está lá fora. E em Lisboa, os meios de comunicação e mediáticos como, por exemplo o Expresso, são totalmente favoráveis aos enunciados do pós-moderno.

Portanto, tens o Porto sólido mas no fundo a ver a sua figura fundamental a ir lá para fora, fazer o percurso lá fora e aquilo que é o “dia-a-dia” da imprensa, que marca as semanas, marca os meses é totalmente pro-pós-modernista.

Esse ciclo só se fecha quando o Siza é convidado em 1988-89 para fazer o Chiado. Só nesse momento é que há uma espécie de coincidência com o fim desse pós-modernismo mais voluntarioso e agressivo com o momento em que o Siza finalmente “aterra” em Portugal, ou “aterra” claramente na capital do país, uma cidade com a importância como tem Lisboa. Aí começa a haver uma certa pacificação, um certo cruzamento entre as culturas do Porto e de Lisboa, ao mesmo tempo também se percebeu que o pós-modernismo não ia ser o último estilo nem iria ser o último capítulo da arquitectura.

PA Podemos considerar o pós-modernismo como uma tendência, um negócio e um jogo de interesses?

JF Também é, podemos distinguir essa definição, eu faço-o muitas vezes. Podemos dizer que há uma pós-modernidade que se mantém operativa e que continua a ser ainda hoje a melhor explicação para o modo como vivemos hoje: a internet, a televisão e a diferença entre a coisa x e y, usar roupa x ou roupa y – esse embaralhamento e esse carácter lúdico da nossa relação da vida com a cultura mantem-se. Nós gostamos de coisas opostas e vivemos em coisas opostas, claro que agora a crise veio alterar tudo isso. Mas enfim, genericamente acho que a pós-modernidade é, para mim, a explicação ainda hoje mais defensável – o conceito de pós-modernidade. Podemos pensar o pós-modernismo como um momento mais fogo e mais ligado claramente aos anos 80, ou seja, mais curto, mais incisivo, com esse carácter panfletário e esse carácter neovanguardista. E nesse momento, o pós-modernismo é uma espécie de liberalização do discurso, moral e dos costumes, mas é claro que existe também um enamoramento e uma possibilidade de ter ligações perigosas com os interesses comerciais ou com os interesses especulativos. No fundo, o pós-modernismo

tem uma certa pulsação amoralista, no sentido em que se queres fazer uma arquitectura pública, que anime as cidades que traga novas texturas e novo template, uma nova forma, nós podemos eventualmente fazer negócios ou trabalhar em situações limite. E o que é que são situações limite ou quando se fala de grandes negócios onde é que acaba moralidade? Onde é que a ética nos grandes negócios funciona? Isto já não é novo, não é o pós-modernismo que inventa a ideia da especulação imobiliária, que existe grandes interesses económicos por detrás das grandes corporações, isso sempre existiu. Só que o discurso oficial dos arquitectos não tinha nada que ver com isso. O arquitecto é uma figura que luta, modernista, resistente para lá de todos esses embates, depois há a parte dos arquitectos que não são santos, portanto havia um discurso que muitas vezes não era cumprido, faziam batota, como sempre o fizeram. Mas havia esse discurso, essa carapaça heróica do arquitecto contra o mundo, ora no pós-modernismo se quiseres, há uma certa autenticidade que é dizer-se que os arquitectos entram muitas vezes assumidamente em lógicas que são repreensivas do ponto de vista moral e ético. Havia uma assunção de que se sujavam as mãos e que ser arquitecto implicava suja-las na lama, trabalhar com empreiteiros, etc. Não estou a falar do ponto de vista da corrupção financeira, estou a falar de trabalhar com empreiteiros que já se sabe que não vão fazer a tua obra tal como a desenhaste, mas apesar tudo vale a pena porque alguma coisa fica e também algum dinheiro tu ganhas. Mas a ideia é que o arquitecto não é uma espécie de virgem que está colocada no pedestal e não trabalha com o empreiteiro, não trabalha com clientes incultos, não trabalha com emigrantes, só trabalha com clientes especialmente preparados para trabalhar com arquitectos. No fundo, o pós-modernismo deita isso tudo abaixo. Uma das grandes questões dessa altura é o chamado diálogo com os clientes. A ideia que o cliente não é uma figura estática e inculta, mesmo que não seja doutorado em arquitectura, as suas opiniões pelo modo como quer os espaços funcionem, podem ser incluídas e integradas no discurso arquitectónico e no projecto. Ora isto de um certo ponto de vista mais absoluto, no período moderno é uma espécie de corrupção. A certa altura o cliente dizer que o cliente quer uma cozinha virada para o mar, se o arquitecto modernista entender que as cozinhas não deviam ser viradas para o mar e aceita ir atrás do gosto do cliente é uma espécie de corrupção. O que acontece agora é que o arquitecto mais maleável e que até faz coisas eventualmente não faria do ponto de vista projectual, mas que admite que a relação dialéctica com o cliente é mais importante, do que estar a provar os 5 pontos do Corbusier.

Para responder à tua pergunta, evidentemente que faz parte do discurso pós-modernista não haver exactamente tabus, haver um certo jogo arriscado, haver a tal ideia de dormir com o inimigo mas a partir do momento em que vais aprender com Las Vegas, embora o Venturi nunca fale nesses termos, estás a consagrar a possibilidade de um jogo e de tudo aquilo que um jogo arrasta

consigo, ser uma plataforma ou um ambiente onde tu te moves. Portanto o arquitecto passa a ser uma figura mais permeável e mais duvidosa e isso depois criou um certo facilitismo, uma certa ideia de que qualquer pessoa, qualquer empresário podia abrir um curso de arquitectura privada, ou que a arquitectura se fazia com uma mão atrás das costas. A certa altura, eu admito que esse discurso dos anos 80 que foi importante para transformar o arquitecto numa figura mais amável e mais sociável, que tenha tido consequências negativas do ponto de vista prático do ensino. No fundo é a coisa tipicamente portuguesa, nos anos 50 / 60 havia meia dúzia, eram todos muito restritos e moralistas, o arquitecto nos anos 80 / 90 transforma-se numa figura que não tem uma moralidade e não tem uma ética, ou um sentido de serviço público. Provavelmente o pós-modernismo tem isso, esse castigo e pecado para expiar como acontece em qualquer festa acontecem excessos.

PA O Arquitecto referiu numa entrevista a Sérgio Andrade que os arquitectos são muito argutos no sentido de respirar o ar daquilo que está a dar. Quando, de repente, um conceito começa a entrar em decadência, eles estão logo à procura de outra coisa qualquer que lhes permita a sobrevivência. Questiono-o se os arquitectos vão sobreviver à armadilha da globalização, de querer fazer deles umas estrelas?

JF Acho que sim, acho que já estão a dar. Há imensa gente, desde arquitectos a jovens arquitectos a críticos, há um pouco já no ar de alguns anos para cá, um pouco esta negação e crítica do estrelato e crítica dos excessos da arquitectura das ultimas décadas, à já um certo expiar desses pecados. O que significa essencialmente nesta visão que eu tenho um pouco dura e um pouco irónica, mas na verdade os arquitectos já perceberam de alguns anos para cá, que a sociedade precisa de uma coisa ligeiramente diferente. Não precisa exactamente das figuras iluminadas e globais e que fazem Guggenheim de Bilbao como exemplo corrente mas precisam que os arquitectos voltem a vestir o casaco de uma certa modéstia, normalidade, de carácter mais de serviço público e de apoio à reabilitação das cidades. A reabilitação das cidades, nunca é nem nunca foi tão marcante como a construção de museus por esse mundo fora, portanto os arquitectos já perceberam que a sociedade pretende que eles tenham um estatuto e um comportamento mais modesto, mais civil, mais público, e que se juntem a um conjunto de pessoas de várias profissões. Nesse contexto podem ajudar a criar melhores condições, e estas melhores condições não são fazer o grande museu. É fazer o pequeno arranjo no bloco social na baixa de Lisboa ou na baixa do Porto, ou ajudar a criar condições com poucos meios.

(...)

Os arquitectos não são todos intelectuais. Muitas vezes as pessoas falam dos arquitectos como figuras de pensadores. Os arquitectos são intelectuais impuros, a não ser que sejam claramente críticos ou claramente teóricos, claramente afastados da profissão, e depois também lhes dá um carácter muito isolado. Genericamente os arquitectos estão ligados aquilo que a sociedade tem. Não são filósofos, estes só têm de responder perante a sua escola filosófica conforme o pensamento. Os arquitectos e teóricos têm que responder perante o seu pensamento mas tem de estar em conformidade com a sociedade e em permanente relação com ela. Portanto, sempre à procura, até aqueles que têm trabalho profissional continuados não podem ser quixotescos, não podem viver noutra mundo. Eu diria que obviamente começa a haver uma certa crítica interna em relação aos arquitectos estrela, como também uma certa falta de paciência do ponto de vista da sociedade com os arquitectos-estrela, sendo que a minha posição é pequena em termos estatísticos, eu acho que os arquitectos-estrela cumpriram o seu papel nos últimos 20 anos, que são uma resposta aos anseios do pós-modernismo, que a arquitectura pudesse ser uma arte novamente de expressão pública, sendo que também os arquitecto-estrela devido ao controlo da crítica da sociedade muito refinada, são genericamente arquitectos extraordinários. Há um texto que eu escrevo no J.A. sobre isso que se chama A Arquitectura Tóxica e eu faço uma defesa dos arquitectos estrela, porque digo que num mundo global, onde apesar de tudo, uma figura como o Siza, que não é propriamente uma estrela no sentido americano do termo, é chamado, premiado e reconhecido, isto só mostra ser um mundo muito evoluído. Quando um arquitecto português, periférico como o Siza, e depois o Souto Moura, são premiados é um starsystem com um grau de equidade e de valoração muito apurado, porque que eu saiba o Rem Koolhaas não é pior, nem o Frank Ghery, nem a Sejima, nem mesmo a odiada Zaha Hadid. As figuras que são Pritzker e as figuras que são o centro do star-system só quase sempre, podemos discutir uma ou outra, mas são sempre com pensamento, com obra, com individualidade, com inteligência, etc. Repara nos anos 70 / 80 no pós-modernismo havia uma ansiedade que os arquitectos pudessem ser reconhecidos pela população e um arquitecto conhecido serviria de alavanca para muitos outros a outros níveis, de serem também reconhecidos. As pessoas não sabem o que é ser arquitectura ou mesmo a arquitectura, mas souberam no Taveira e no Siza que o tal estrelato mostra o que significa ser arquitecto, quais são as consequências da arquitectura e se vai ser bom para toda a gente. E portanto, é nesse ponto de vista que eu acho que o starsystem nos anos 90 e na primeira década deste século, foi do meu ponto de vista, altamente importante, porque transformou a arquitectura numa disciplina que só desconhece quem quiser desconhecer e só não sabe quem não quiser saber. Mas evidentemente quando surgiram os arquitectos-estrelas com 30, 40, 50 e não todos nós é claro que as pessoas se zangam.

CONCLUSÕES FINAIS

CONCLUSÕES FINAIS

O sentido de pós-modernidade que aqui empregamos deve ser entendido não como um movimento estático e que veio para ficar no nosso quotidiano, mas como uma ferramenta e um conceito que explica o porquê de sermos o que somos hoje. Tal como Álvaro Siza refere, ainda *somos todos pós-modernos* (FIGUEIRA, 2011, p. 22) e esta condição pós-moderna que nos caracteriza deve ser entendida, não como um meio de collage artística, mas como um meio operativo que continua a ser a melhor explicação para o modo como vivemos e deixamos entrar um determinado número de valores materiais e culturais no nosso dia-a-dia: a televisão, a internet, o cinema, a diferenciação cultural, a publicidade, etc. – *ser pós-moderno é a mesma coisa que ser pós-clássico ou pós-racionalista ou pós-romano, é sempre qualquer coisa que está depois de um momento de grandes narrativas.* (GRANDE, 2012, p. 129)

Portanto, podemos e devemos desvalorizar a questão pós-moderna como uma verdade indubitável. Podemos sim, considerá-la como uma tendência ou uma moda que, conseqüente, tem um papel e prazo de validade a cumprir – o que hoje está no Hall of Fame, amanhã poderá cair no esquecimento – tal como também vimos no caso particular da arquitectura, com o estatuto dos arquitectos como estrelas.

A maioria dos arquitectos já percebeu que o pós-modernismo foi um momento fogueiro, sem tabus e que se tornou num jogo de interesses arriscados, onde os arquitectos começaram a ser figuras mais maleáveis e reconhecíveis, associadas quase sempre a uma excentricidade.

Os arquitectos são muito argutos no sentido de respirar o ar daquilo que está a dar. Quando, de repente, um conceito começa a entrar em decadência, eles estão logo à procura de outra coisa qualquer que lhes permita a sobrevivência. (FIGUEIRA, 2011)

Perceberam que essa excentricidade era relativa e que o arquitecto começava agora a obter também uma certa modéstia e a deixar entrar os clientes no seu processo de arquitectura. A figura do cliente deixou de ser imóvel e inculta, mesmo que não tenha habilitações suficientes. As suas opiniões são agora ouvidas pelos arquitectos e podem ser incluídas e integradas no discurso arquitectónico e no processo de projectação.

Concluíram, por isso, que ser pós-moderno significa reconhecer que a cidade *é feita de momentos excepcionais como é feita de momentos não-excepcionais. No fundo, o pós-modernismo pretende criar uma espécie de novo senso comum. Não é a tourada nem a festa a todo o momento. É também a noção de que em certos sítios ou em certos programas, convém ter uma certa reserva.* (FIGUEIRA, 2012, p. 161) Apesar desta investigação defender a ideia de ícone como um elemento de excentricidade, não significa que o período pós-moderno seja apenas e, exclusivamente, a utilização de ícones. Convém lembrar que, quando essa excentricidade se torna genérica numa cidade, transforma essas mesmas metrópoles em Cidades Genéricas e, conseqüentemente, iconoclastas.

Acho que cada arquitecto ou cada pessoa que tem como vida a criação artística, ou a indústria criativa, vive sempre um balanço emocional complexo. Não é um produto que tu compras dali e vendes acolá. É um processo de transformação interno que te consome e te tritura, esperançosamente, para ganho alheio, do cliente, da cidade, do território. (RODRIGUES, 2012, p. 123)

Agora há que procurar dar seguimento a esse movimento pós-moderno, não num sentido de procurar outros “ismos”, mas como um processo natural de evolução e de fluidez. É entre a excentricidade da redescoberta do pensamento iconográfico e uma certa modéstia que o arquitecto se deve reger agora, sempre com um sentido de autocontrolo sobre si próprio, balançando entre a veia mais artística e a uma racionalidade mais controlada. Em simultâneo, este equilíbrio tem de saber responder a questões como o lugar, o programa e até as próprias influências que o arquitecto traz consigo.

É neste paradigma da arquitectura, entre o modesto e o excêntrico, e as condicionantes de projecto, que a vertente teórica desta investigação vai tocar na vertente prática projectual. Sempre a ter em conta variadíssimos factores, como o contexto do local com as suas condicionantes do terreno e envolvente, a questão programática e a sua tradução em escala, as influências pessoais que trazemos, fruto de todas as experiências de vida que presenciamos, e os desejos ou intenções de um cliente são tudo factores a ter em conta no acto de fazer arquitectura.

Nos dois casos práticos de Projecto Final de Arquitectura, um é claramente mais modesto, o outro mais excêntrico e, consequentemente, mais iconográfico.

O primeiro, o mais modesto, representa o Centro Interpretativo dos Santos Mártires de Lisboa. Este projecto premeia-se pela atitude humilde de respeitar o local onde se implanta. Agarrado ao Convento de Santos-o-Novo, este novo equipamento vai, propositadamente, ocultar-se, de maneira a também conseguir reabilitar o espaço público do Largo das Comendadeiras de Santos. Esta atitude de modéstia e de vénia em detrimento de uma mais exuberante, visa sobretudo valorizar ainda mais o Convento, que representa o ícone do lugar e está classificado como um dos monumentos nacionais.

Por outro lado, o segundo projecto já inserido noutra zona com um outro programa – o da Residência de Estudantes do ISCTE-IUL e com outra escala de envolvente – escala de habitação colectiva, obrigou a uma metodologia diferente. Aqui, a modéstia deu lugar a alguma excentricidade para conseguir captar a escala da envolvente. O próprio programa com áreas extensas permitia isso mesmo e nesse sentido a questão do contexto/programa/local e, admitindo até outras influências externas ao acto projectual, como representou esta tese sobre ícones, levou a que a atitude a tomar fosse, assumidamente, mais iconográfica e marcante no local.

Concluindo, foi absolutamente fulcral o diálogo com estes seis arquitectos que mostraram nesta investigação o caminho correcto que o pós-modernismo e a arquitectura deverão tomar. Todos os entrevistados desvalorizam a questão do pós-modernismo enquanto atitude simplesmente estática e de repetição de determinados modelos arquitectónicos. Estes arquitectos defendem, com as suas palavras e a sua experiência, que a arquitectura é um processo mutável e infindável: *para mim, projectar é um processo. Não sei se é pós-moderno ou se não é, para mim tanto me faz.* (VICENTE, 2012, p. 143)

Hestnes Ferreira

A minha forma de ver a arquitectura é no sentido em que a arquitectura não se pode traduzir nas obras de x, y e z. A arquitectura que eu admiro, e as pessoas que eu admiro, são pessoas que não repetem modelos e que portanto à uma força interior que leva e que conduz a uma determinada arquitectura. Se alguma coisa me posso prezar é a diversidade de linguagem, embora haja sempre qualquer coisa comum a elas. Não é dizer, que cada uma é completamente diferente da outra. Há afinidades entre elas. Cada uma delas nasce de um modo de pensar a arquitectura, do input que à de uma determinada época, da visão da cultura que existe, e que nós pensamos e que também vamos construindo a pouco e pouco, conforme vamos lendo determinados livros, vendo muito cinema, conforme se vê a arte, a pintura, tudo isso são influências muito fortes e que nos motivam quando estamos a tratar de um projecto, além dos próprios condicionamentos do projecto. (...) Tudo isso influência de um determinado modo e também a construção, são factores fundamentais.

Portanto, eu se aprendi alguma coisa com o Kahn, e acho que aprendi e considero-me até discípulo dele foi no sentido da diversidade cultural e afastando-se dos protótipos culturais predominantes, estar aberto a todas as culturas, foi uma coisa que me marcou muito. Ele construiu em vários países e sempre com um respeito muito grande pelas culturas locais, sempre muito aberto ao mundo. Não só pensar na arquitectura, como é que se havia de fundamentar, nos seus processos de trabalho, nas suas propostas, etc. mas de um ponto de cultural, o que é que era fundamental ali, o que é que era fundamental pensar para seu próprio benefício. Esse lado foi o que mais me cativou. Obviamente que uma pessoa não pode deixar de ser influenciada pelo que ele fez e que eu vi e assisti e contribui. (...) o motivo que me levou até ele era a sua posição na vida, a sua posição na arquitectura e a sua posição perante o mundo. Isso é que eu acho o mais importante. (FERREIRA H. , 2012, p. 153)

(...)

Não, nunca me senti pós-moderno (...). Nunca senti grande proximidade com as figuras, do pós-modernismo. Acho que foi uma tendência que se manifestou com muita força cá, através de muitos arquitectos. É impossível uma pessoa escapar a essa tendência. Pode ser que ela me tenha influenciado nalguns aspectos, não digo que não. Mas nunca me subscrevi como tal. (FERREIRA H. , 2012, p. 155)

Manuel Vicente

Repare que eu nunca me preocupei muito com o vocabulário. (...) é evidente que não invento a partir do nada, invento a partir da minha geração, da minha formação, das coisas que eu vi, sou eu e as minhas memórias, o que aprendi com os outros. (VICENTE, 2012, p. 141)

(...)

É um pouco como uma descoberta. (...) O que eu acho que é uma escolha é agente gostar do que faz, e ter prazer no que faz. Ter uma vontade de consistência temática: comecei por aqui e vou até ao fim com isto. Costumo dizer que há a invenção e a descoberta. (...) A invenção é muito rápida, um tipo inventa mas depois está tramado, porque tem que ir descobrir o que é que inventou e o que exige dele. (...) É um processo. Para mim, projectar é um processo. (...) Um tipo faz arquitectura porque é aquilo que o faz a ele próprio, vai-se fazendo e tem-se descobertas espantosas. Isto é uma aventura que não tem preço, é impagável. (VICENTE, 2012, p. 143)

Bernardo Rodrigues

Se calhar, a influência americana foi esta que tive, (...) quando os colaboradores aqui [no atelier] começaram a usar os 3D e a aparecer e quando eu comecei a ver que poderíamos alargar a pesquisa por ali... (...) ao ver que aquilo resultava quem é o tipo que não quer? Se tens um tipo como o Cristiano Ronaldo que marca, não sei quantos golos, tu não vais usá-lo? (RODRIGUES, 2012, p. 114)

(...)

é tudo um bocado por intuição também. Quando eu desenhei a “Casa Voo de Pássaros”, chegou a altura em que tinha de apresentar aos clientes a casa, comecei pelas duas linhas curvas, que fazem aqueles dois perfis; uma planta muito genérica paladiana central. Se isso terá alguma coisa a ver com os Estados Unidos? Não sei, tudo influi não é? Quando se está com este espírito perante a criatividade, enquanto a tua produção projectual se mantêm, se segues um caderno de encargos mental desses que possa estar aberto aos impulsos e aos estímulos quase como um radar no ar, tudo acaba por te influenciar e o teu mapa interno / mapa externo é sempre o homem e a sua contingência. (RODRIGUES, 2012, p. 113)

Nuno Grande

Digamos que hoje, as grandes oposições são entre o global e o local. Para mim, a boa arquitectura é aquela que faz a síntese entre as duas coisas. É aquela que consegue se global e local ao mesmo tempo. E depois se é digital, tão faz. Mas para mim, o que interessa é que se construa e que seja simultaneamente algo do ponto de vista global seja inovador, se é que isso pode existir, seja pertinente, e do ponto de vista local crie ondas, como uma pedra que cai num charco. Portanto, deste ponto de vista, eu acho que a boa arquitectura é aquele que em cada momento souber fazer isto, independentemente se é branca ou preta, às curvas ou rectangular. Não tenho nada contra as caixas nem nada a favor dos blobs. A arquitectura é aquilo que em cada momento com um determinado arquitectura num determinado contexto, achou que era a melhor maneira de fazer. (GRANDE, 2012, p. 133)

BIBLIOGRAFIA

- BANDEIRA, P. (2006). *Projectos Específicos para um Cliente Genérico*. Porto: Dafne.
- BERGER, J. (1999). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- DIAS, M. G. (2001). *Presente Lisboa Futuro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- DOMINGUES, Á. (2010). *A Rua da Estrada: O problema é fazê-los parar!* Porto: Dafne.
- FERREIRA, V. M. (2004). *O Fascínio da Cidade - Memória e Projecto da Urbanidade*. Lisboa: Centro de Estudos Territoriais (ISCTE) / Ler Devagar.
- FIGUEIRA, J. (2011). *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne.
- GRANDE, N. (2005). *Arquitectura e Não*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- HEREU, P., MONTANER, J. M., & OLIVERAS, J. (1999). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea.
- JENCKS, C. (1984). *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JENCKS, C. (1985). *Movimentos Modernos em Arquitectura*. Lisboa: Edições 70.
- JENCKS, C. (2005). *The Iconic Building: The Power of Enigma*. Londres: Francis Lincoln.
- JOLY, M. (2001). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- KOOLHAAS, R. (1997). *La Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LYNCH, K. (1960). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.

- LYNCH, K. (1990). *City Sense and City Design: Writtings and Projects of Kevin Lynch*. Cambridge: The MIT Press.
- MATEO, J. L. (2009). *Iconoclastia: News From a Pos-iconic World*. Barcelona: Actar.
- MITCHELL, W. J. (1986). *Iconology: Imagem, Text, Ideoly*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONTANER, J. M. (2007). *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J. M. (2011). *La Modernidad Superada: Ensayos Sobre Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J. M., & MUXÍ, Z. (2011). *Arquitectura y Política: Ensayos Para Mundos Alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAFURI, M. (1968). *Teorias e História da Arquitectura*. Lisboa: Presença.
- VENTURI, R. (1992). *Complejidad y Contradicción de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, R., & SCOTT-BROWN, D. (2004). *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*. Cambridge: The Belknap.
- VENTURI, R., SCOTT-BROWN, D., & IZENOUR, S. (1978). *Aprendiendo de Las Vegas: El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

DISSERTAÇÕES E TESES ACADÉMICAS

ALMEIDA, J. G. (2009). *Edifícios icônicos em lugares urbanos*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Prova de Mestrado Integrado em Arquitectura.

CAMPOS, R. (2007). *Pintando a Cidade: Uma Abordagem Antropológica ao Graffiti Urbano*. Lisboa: Universidade Aberta, Prova de Doutoramento em Antropologia - Especialidade Antropologia Visual.

FIGUEIRA, J. (2009). *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*. Coimbra: DARQ/FCTUC, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.

GRANDE, N. (2009). *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço - Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Coimbra: DARQ/FCTUC, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.

WEBGRAFIA

CABIDO, J. J. (21 de Janeiro de 2011). *O arquitecto... de salvador a testa-de-ferro*. Obtido de Arquiforma Blogspot: <http://arquiforma.blogspot.pt/search?q=O+arquitecto...+de+salvador+a+testa-de-ferro>

KOOLHAAS, R. (11 de Junho de 2003). *Delirious No More: Waning Space: I* __ NY. Obtido de Wired: http://www.wired.com/wired/archive/11.06/i_ny.html

SALAZAR, A. d. (s.d.). Obtido de Comprimidos de Sabedoria: <http://comprimidos.br101.org/antonio-de-oliveira-salazar.html>

ENTREVISTAS

FERREIRA, H. (13 de Julho de 2012). (P. Abalada, Entrevistador)

FIGUEIRA, J. (17 de Novembro de 2011). *Jorge Figueira no comboio-fantasma da arquitectura portuguesa*. (S. C. ANDRADE, Entrevistador)

FIGUEIRA, J. (23 de Julho de 2012). (P. Abalada, Entrevistador)

GRANDE, N. (12 de Junho de 2012). (P. Abalada, Entrevistador)

JENCKS, C. (11 de Dezembro de 2005). *Charles Jencks: Being Iconic*. (J. Jourden, Entrevistador)

RODRIGUES, B. (11 de Maio de 2012). (P. Abalada, Entrevistador)

VICENTE, M. (18 de Junho de 2012). (P. Abalada, Entrevistador)

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

BAPTISTA, L. S. (Março de 2008). *Linguagens Alusivas: abstracção e analogia*. nº55 arq./a Arquitectura e Arte , pp. 6-9.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

[1] Cartaz da conferência e lançamento do livro *Anos 1980* de Jorge Figueira.

in <http://www.pin.pt/pin2/index.php/noticias/2210-anos-1980>

[2] Kevin Lynch (1918-1984)

in http://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_A._Lynch

[3] Robert Venturi (1925-)

in <http://othaudoblog.blogspot.pt/2011/06/o-thau-do-blog-indica-robert-venturi.html>

[4] Charles Jencks (1939-)

in <http://www.fractal.org/Samenhang-Industrieel-Ontwerpen/Charles-Jencks.htm>

[5] Capa do livro *A Imagem da Cidade* (1960) de Kevin Lynch

in <http://www.koralle.com.br/produto/detalhe/11636-LIVRO-WMF-IMAGEM-DA-CIDADE-A>

[6] Alfabeto de hieróglifos egípcios

in http://www.clubedotaro.com.br/site/h22_3_ngreco.asp

[7] Ícone de São Miguel

in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Icon8.jpg>

[8] Fotomontagem do autor (2012)

[9] *Cenotáfio a Isaac Newton* (1784) de Étienne-Louis Boullée

Sequência montada pelo autor

[10] Unité d'Habitation (1947-53) em Marselha, da autoria do arquitecto Le Corbusier

in <http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=176317>

[11] Detonação do Conjunto Habitacional *Pruitt-Igoe*, em St. Louis

in <http://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe>

[12] *Opera de Sydney* (1957-1974), de Jørn Utzon

in <http://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe>

[13] Capela de Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier

in <http://marianadrempecolo.blogspot.pt/2010/06/capela-ronchamp.html>

[14] *New Harmony Atheneum* (1975-80), de Richard Meier

in <http://archinect.com/features/article/102847/the-new-harmony-atheneum-richard-meier-interviewed-by-ben-nicholson-march-25th-2010-new-york>

[15] *Centro Pompidou* (1972-77), de Richard Rogers e Renzo Piano

in <http://usefulparisguide.blogspot.pt/2012/09/tourist-attractions-in-paris-centre.html>

[16] Capa do livro *Learning From Las Vegas* (1977) de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour

in <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?type=2&tid=3723>

[17] *Plano Voisin* (1925) da autoria de Le Corbusier

in <http://dc339.4shared.com/doc/3J9oEq8-/preview.html>

[18] *Mies van der Rohe vs. Robert Venturi* - Exposição "Less is more / Less is a bore" - Accademia Italiana de Florença.

in <http://www.designtavern.com/2009/02/less-is-more-vs-less-is-bore/>

[19] *Las Vegas Strip*, 1965. © Denise Scott Brown

in <http://www.mascontext.com/issues/13-ownership-spring-12/invention-and-tradition/>

[20] Bob, Denise and the Strip - Communication on The Strip, 1968. © Venturi, Scott Brown and Associates

in <http://www.mascontext.com/issues/13-ownership-spring-12/invention-and-tradition/>

[21] The Strip at night, 1968. © Venturi, Scott Brown and Associates

in <http://www.mascontext.com/issues/13-ownership-spring-12/invention-and-tradition/>

[22] **The Duck in Long Island, 1970.** © Venturi, Scott Brown and Associates

in <http://www.mascontext.com/issues/13-ownership-spring-12/invention-and-tradition/>

[23] **Capa do livro *The Iconic Building* (2005) de Charles Jencks**

in <http://www.eikongraphia.com/?p=300>

[24] **Folheto publicitário do Turismo de Portugal (2011)**

in <http://www.descubraportugal.pt/edicoes/tdp/video.asp>

[25] **Iconic Olympic Buildings** © Archdaily (2012)

in <http://www.archdaily.com/252061/infographic-iconic-olympic-buildings-2/>

[26] **Desenhos de Madelon Vriesendorp sobre as várias interpretações da *Tower Swiss Re***

in http://eat-a-bug.blogspot.pt/2012_03_01_archive.html

[27] ***Tower Swiss Re* (2001-2003) de Norman Foster**

in <http://www.eikongraphia.com/?p=300>

[28] **Caricatura de Rem Koolhaas de Klaus** © Klaus - klauston.wordpress.com

in <http://klaustoon.wordpress.com/>

[29] ***The Selfridges Building* (1999 - 2003) da autoria dos arquitectos Future Systems**

in http://en.wikipedia.org/wiki/File:Blob_Birmingham.jpg

[30] ***The Kunsthaus Graz* (-2003) da autoria dos arquitectos Peter Cook and Colin Fournier**

in <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

Ficheiro:Graz_Kunsthaus_vom_Schlossberg_20061126.jpg

[31] ***The Sage Gateshead* (-2004) da autoria do arquitecto Norman Foster**

in <http://nl.wikipedia.org/wiki/>

Bestand:The_Sage_Gateshead.jpg

[32] **Queda do muro de Berlim (1989)**

in http://obviousmag.org/archives/2009/11/queda_muro_berlim.html

[33] **Atentado do 11 de Setembro em Nova Iorque (2001)**

in <http://sffood.net/2011/09/11/september-11-ten-year-anniversary/>

[34] **Hestnes Ferreira (1931 -)**

in http://infohabitar.blogspot.pt/2007_10_05_archive.html

[35] **Manuel Vicente (1934 -)**

in <http://hojemacau.com.mo/?p=17779>

[36] **Jorge Figueira (1965 -)**

in <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=296929>

[37] **Nuno Grande (1966 -)**

in http://www.portugalconviva.net/htdocs/antigo/arquitectura_nuno_link7.php

[38] **Bernardo Rodrigues (1972 -)**

in http://jpn.c2com.up.pt/2010/01/16/bernardo_rodrigues_e_a_arquitectura_como_meio_de_regressar_a_natureza.html

[39] **Número da Revista TIME de 8 de Janeiro de 1979**

in <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19790108,00.html>

[40] **Complexo das Amoreiras (1985)**

in <http://www.servimafa.pt/index6.html>

[41] ***Pavilhão de Portugal* (1998) da autoria do Arquitecto Álvaro Siza**

in <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1336059&page=2>

[42] ***Banco Nacional Ultramarino* (s/a) da autoria do Arquitecto Tomás Taveira**

in <http://banconacionalultramarino.blogspot.pt/2010/01/edificio-bnu.html>

[43] **Número da Revista TIME de 22 de Julho de 1946**

in http://durrutilog.blogspot.pt/2007_03_01_archive.html

VERTENTE PROJECTUAL



VALE DE STº ANTÓNIO ●

A REFUNDAÇÃO DO CENTRO

O CASO DO VALE DE STº ANTÓNIO

ORIENTADORES

Ana Gabriela Gonçalves

Professora Auxiliar ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

José Luís Saldanha

Professor Auxiliar ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

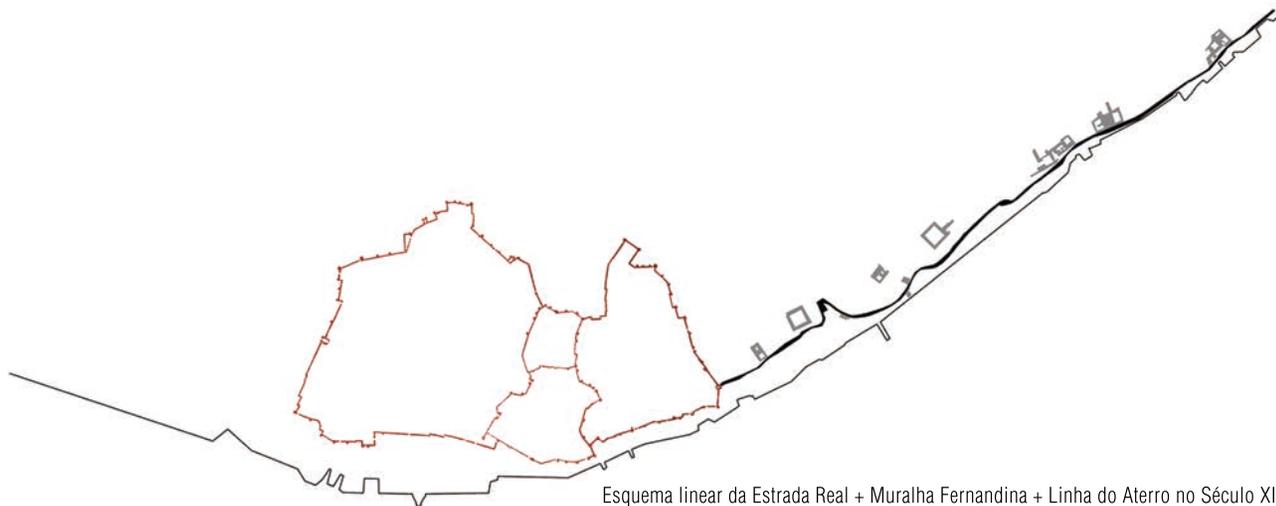
INTRODUÇÃO AO LUGAR

A ESTRADA REAL E O ATERRO

A ocupação da zona oriental de Lisboa imediatamente a oriente da Muralha Fernandinha caracteriza-se por um processo gradual e espontâneo. Este desenvolvimento deveu-se às características topográficas e geográficas do local e a estradas e caminhos que ligavam a capital ao resto do país foram a base do desenvolvimento urbano. As estradas da capital partiam dos antigos portões medievais da cidade, na actualidade são raros sobrando apenas resquícios de muralhas ou alircerces sob os actuais edifícios, mas a localização dos mesmos é facilmente identificável a um olhar atento, as estradas que deles se desenvolviam são hoje vias importantes.

A importância destas vias no desenvolvimento urbano é crucial, estas que outrora permitiam o acesso e controlo de pessoas e bens à cidade capital, foram também pontos estratégicos na criação de estruturas civis, militares e religiosas. Com estas características a estrada rapidamente se tornou apelativa à localização de estruturas de relevante importância como o mosteiro da Madre Deus (inicialmente paço real) cuja fundação inicial remonta a 1509. Esta localização deve-se ao facto de a sua distância à capital na altura da construção permitir oferecer à realeza um local calmo e isolado para se retirarem aquando das epidemias de doença que assolavam por vezes a cidade e ao mesmo tempo reduzir o tempo de viagem entre esta residência e o paço real em Lisboa.

Ao mesmo tempo foram surgindo outras estruturas importantes. O Mosteiro de Santa Apolónia, ao fundo da Calçada dos Barbadinhos, construído em 1552, reconstruído em 1758, adquirido pela Companhia Real de Caminhos de Ferro em 1852 e demolido no início do século XX). O Mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso inicialmente pertencia às Comendadeiras da Ordem dos Cavaleiros de Santiago, posteriormente doado por ordem d'el Rei D. Pedro a Ordens dos Capuchinhos passando a chamar-se Convento dos Barbadinhos Italianos em 1686. Foi posteriormente remodelado com financiamento de D. João V em 1742. O Convento de Santos-o-Novo iniciado em 1609 e terminado o primeiro claustro em 1681. Do projecto original dois terços do edifício não foram terminados, ardeu parcialmente em 1773 e após a desocupação total do edifício em 1895 passou para a tutela do Ministério da Solidariedade Social tornando-se uma casa de recolhimento até aos dias de hoje.

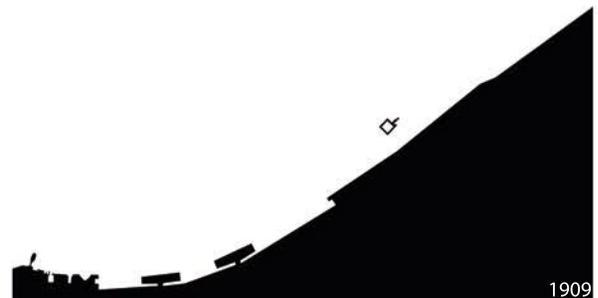
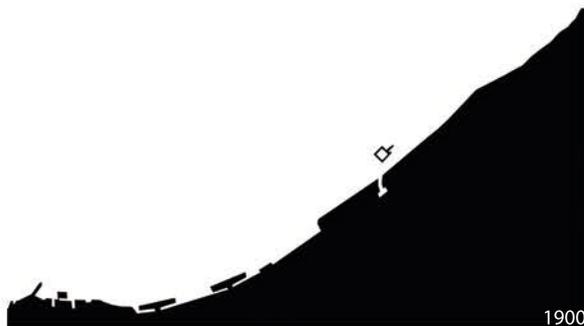
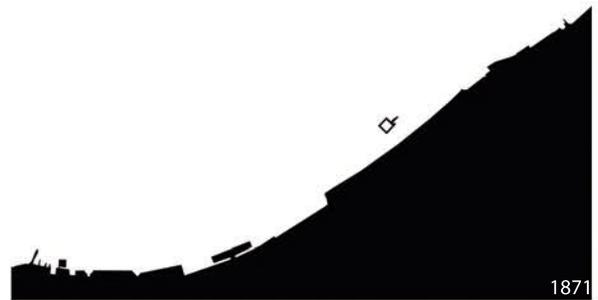
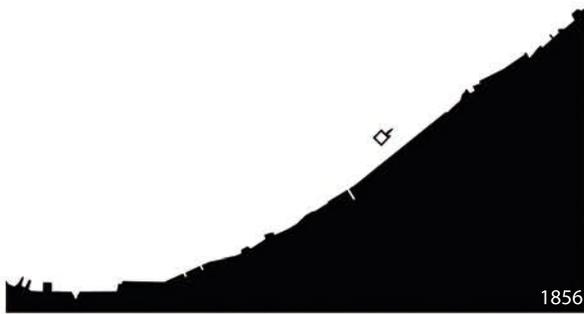


Esquema linear da Estrada Real + Muralha Fernandina + Linha do Aterro no Século XIX
(sem escala)

As estruturas religiosas procuravam não só usufruir das oportunidades de comércio que a estrada real oferecia, para isso colocando-se estrategicamente à beira dela como também podiam usufruir de uma vasta área livre para norte da estrada para a criação de cerca para cultivo. Paralelamente foram também surgindo edifícios apalaçados, construídos pela nobreza e alta burguesia procurando seguir o exemplo do Paço Real da Madre Deus, estas estruturas eram muitas vezes residências permanentes da alta sociedade portuguesa, que procuravam “bons ares” mantendo um acesso rápido a capital. Salienta-se o Palácio Quaresma-Alvito (fundação de 1576, ligeiramente alterado durante o século XIX) pertencente a Manuel Quaresma Barreto, vedor da Fazenda e do Conselho de Estado d’el Rei D. Sebastião.

O Palácio Pancas Palha (provável construção em 1679) sofreu vários problemas ao longo dos séculos ficando por várias vezes devoluto e em mau estado sendo sempre reparado após uma mudança de proprietário. O chamado Recolhimento de Lázaro Leitão era inicialmente um Hospício pertencente aos Barbadinhos Italianos, e convertido por Lázaro Leitão Aranha no século XVIII num recolhimento destinado a viúvas da nobreza, D. Lázaro acabou por ser sepultado na capela privada e o edifício possui uma notável coleção de arte herdada do mesmo. Finalmente a Quinta da Cruz da Pedra/Pereira Forjaz (suposta fundação por volta de 1606) sofreu profundas alterações durante todos os séculos XVIII e XIX, entre eles a adição de uma capela. Este edifício encontra-se actualmente em elevado estado de degradação.

Durante todo o século XIX uma sucessão de vários e sucessivos aterros permitiram a consolidação de áreas que outrora eram parte do leito do rio o que vai permitir à cidade implantar nestes terrenos, na altura considerados residuais e pouco interessantes, a indústria que pouco a pouco era introduzida no reino. Uma nova estrada surge (actualmente desde a Rua dos Caminhos de Ferro até à Calçada da Cruz da Pedra), esta pretendia tornar mais rectilínea e nivelada a antiga Estrada Real, assim ela beneficia da consolidação do aterro para atalhar caminho servindo a indústria com mais eficácia e rapidez, enquanto que outros restantes troços da estrada real pouco a pouco se ia consolidam como ruas de carácter habitacional e apalaçado, sendo definitivamente completadas com vários novos edifícios residenciais e de rendimento.



Evolução da Linha de Costa entre 1856 e 1909
(sem escala)

A “nova estrada”, que no fundo é uma rectificação da antiga, acompanha também a recém chegada via férrea e servia o antigo apeadeiro ferroviário (Cais dos Soldados) localizado perto do Convento de Santa Apolónia, posteriormente inicia-se a construção da Estação de Santa Apolónia (1865) a poente do antigo apeadeiro. O conjunto formado pela estação e pelo Museu Militar (antiga Fundação de Artilharia) rematava a nova estrada e assinalava a nova “porta da cidade”, este factor foi acentuado pela adição de um gigantesco portal ao Museu na fachada Nascente em 1908 da autoria de Teixeira Lopes.

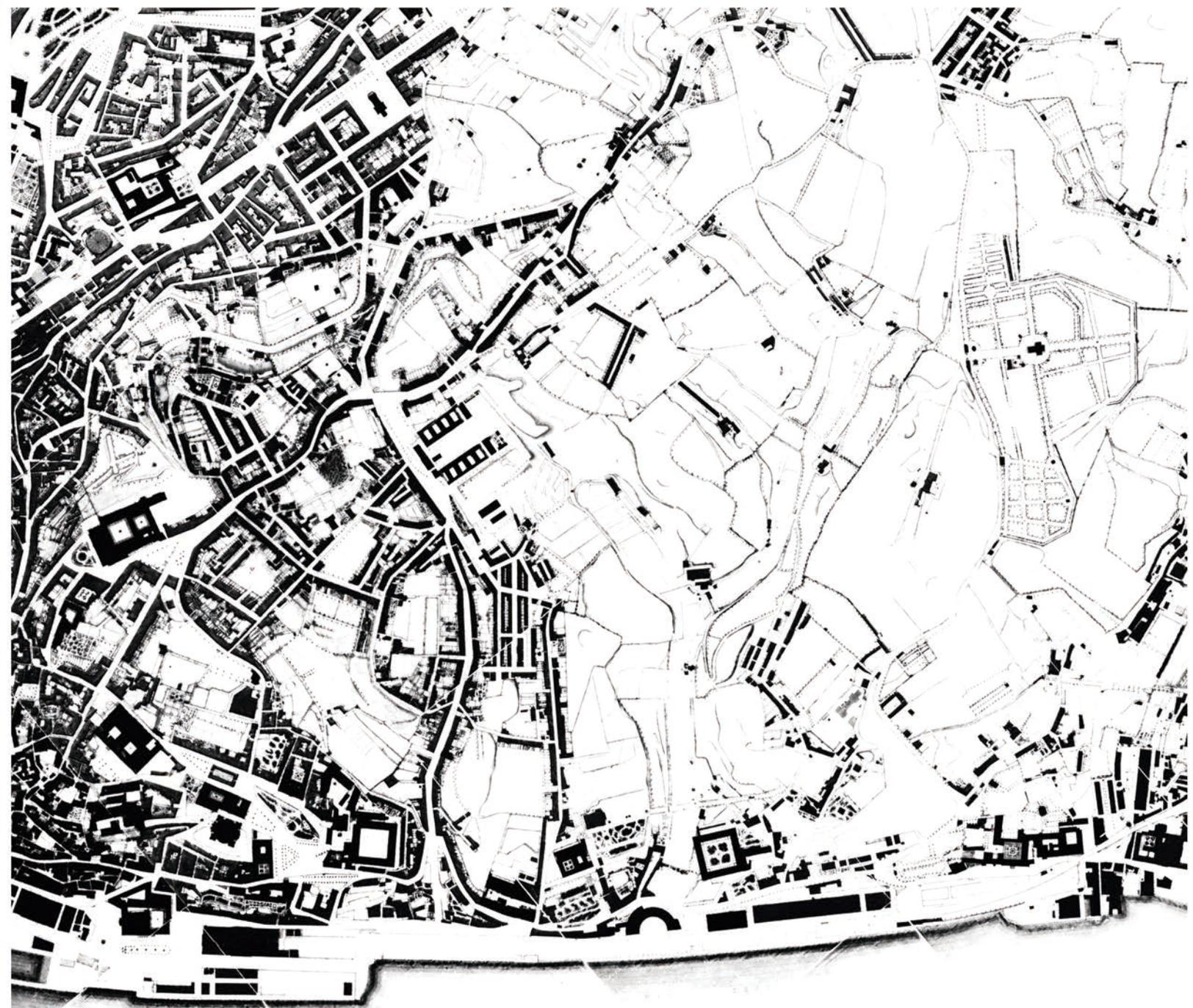
A nova entrada da cidade deixara oficialmente de ser a porta medieval e passara a ser o caminho de ferro.

CRESCIMENTO URBANO



1871









MOBILIDADE

REDE DE MOBILIDADE DA REGIÃO

 Rodoviário

 Ferroviário

 Fluvial



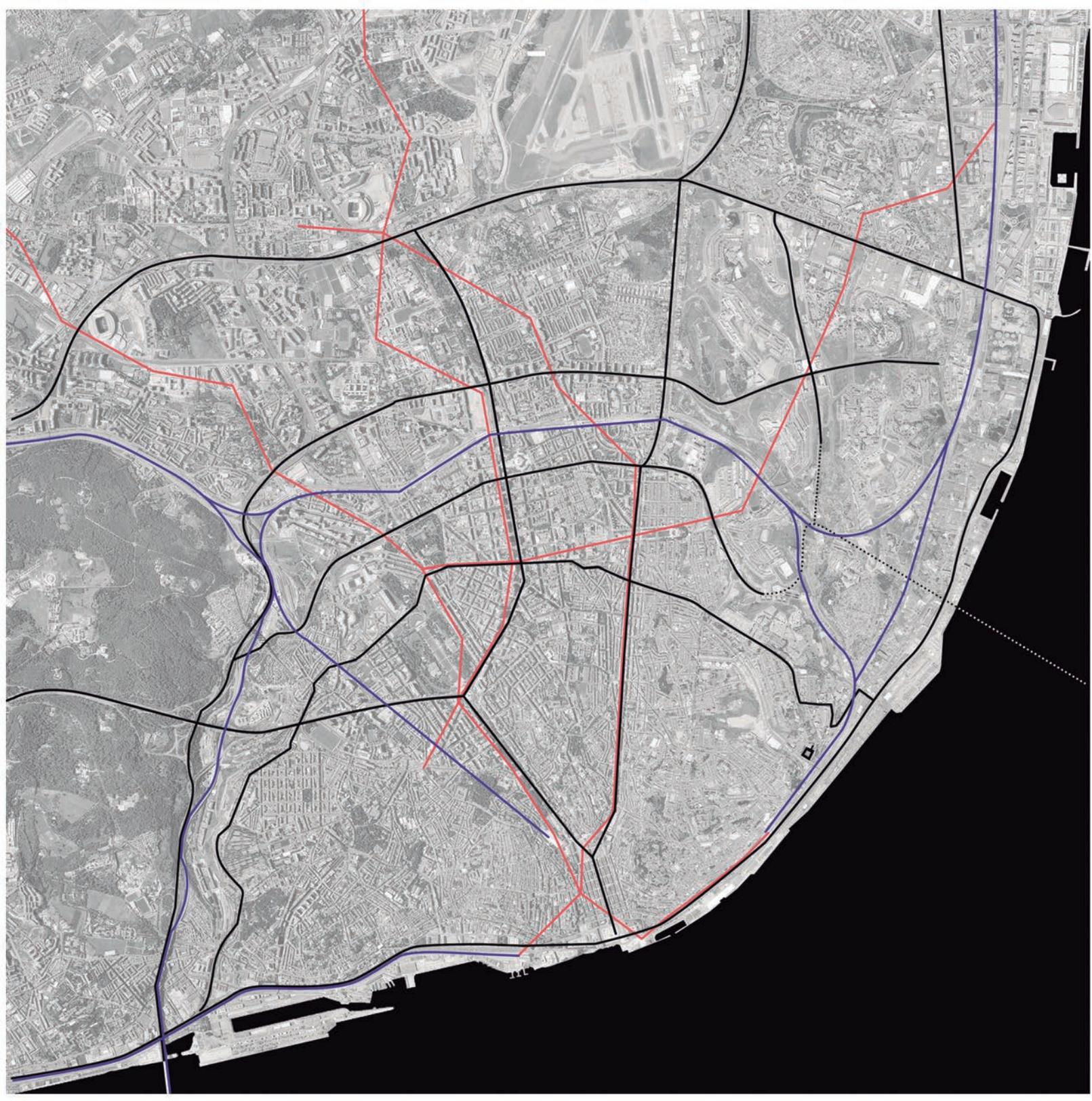
REDE DE MOBILIDADE DA CIDADE

 Rede Rodoviária Principal (Circulares e Radiais)

 Rede de Metro

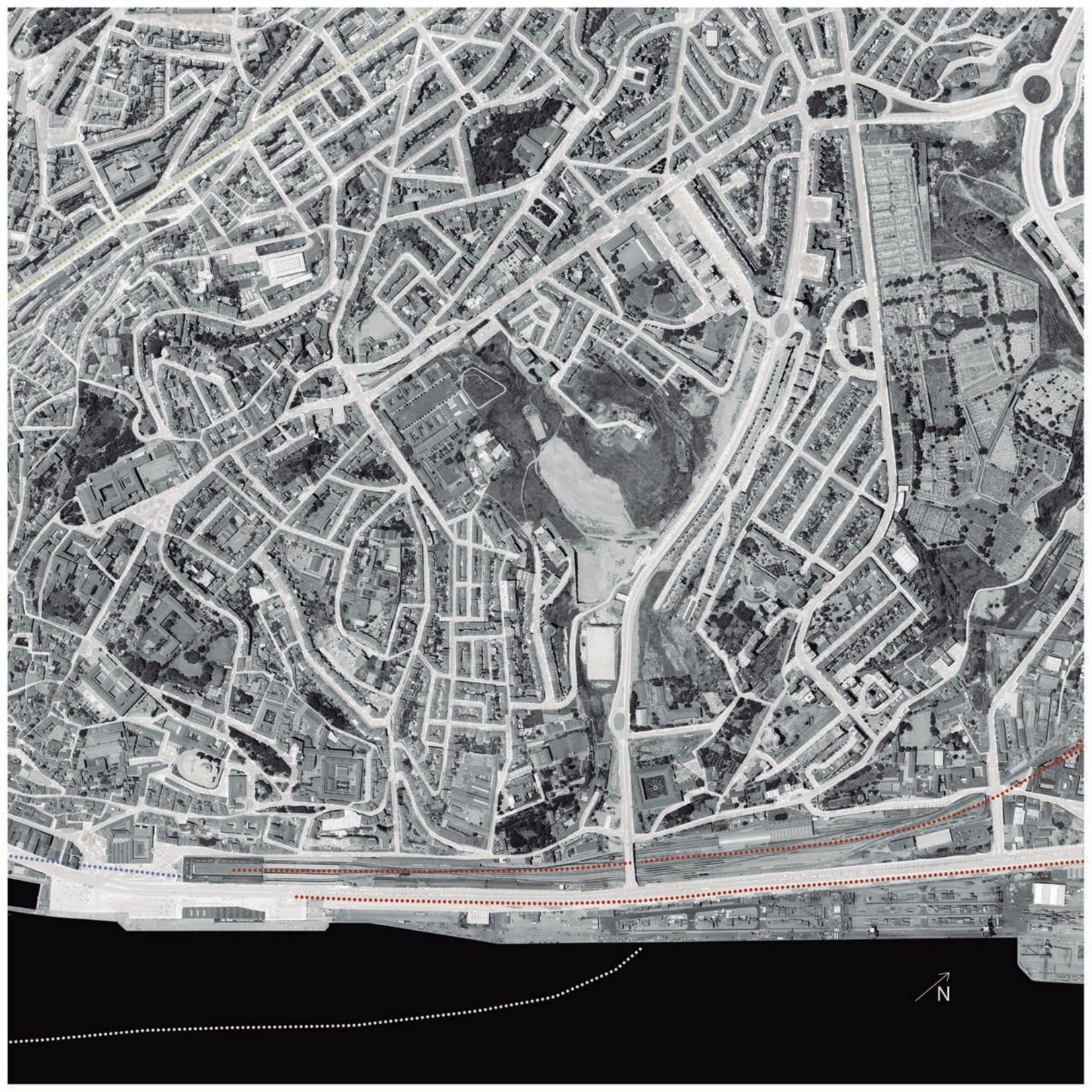
 Rede Ferroviária

 Traçado Rodoviário Previsto



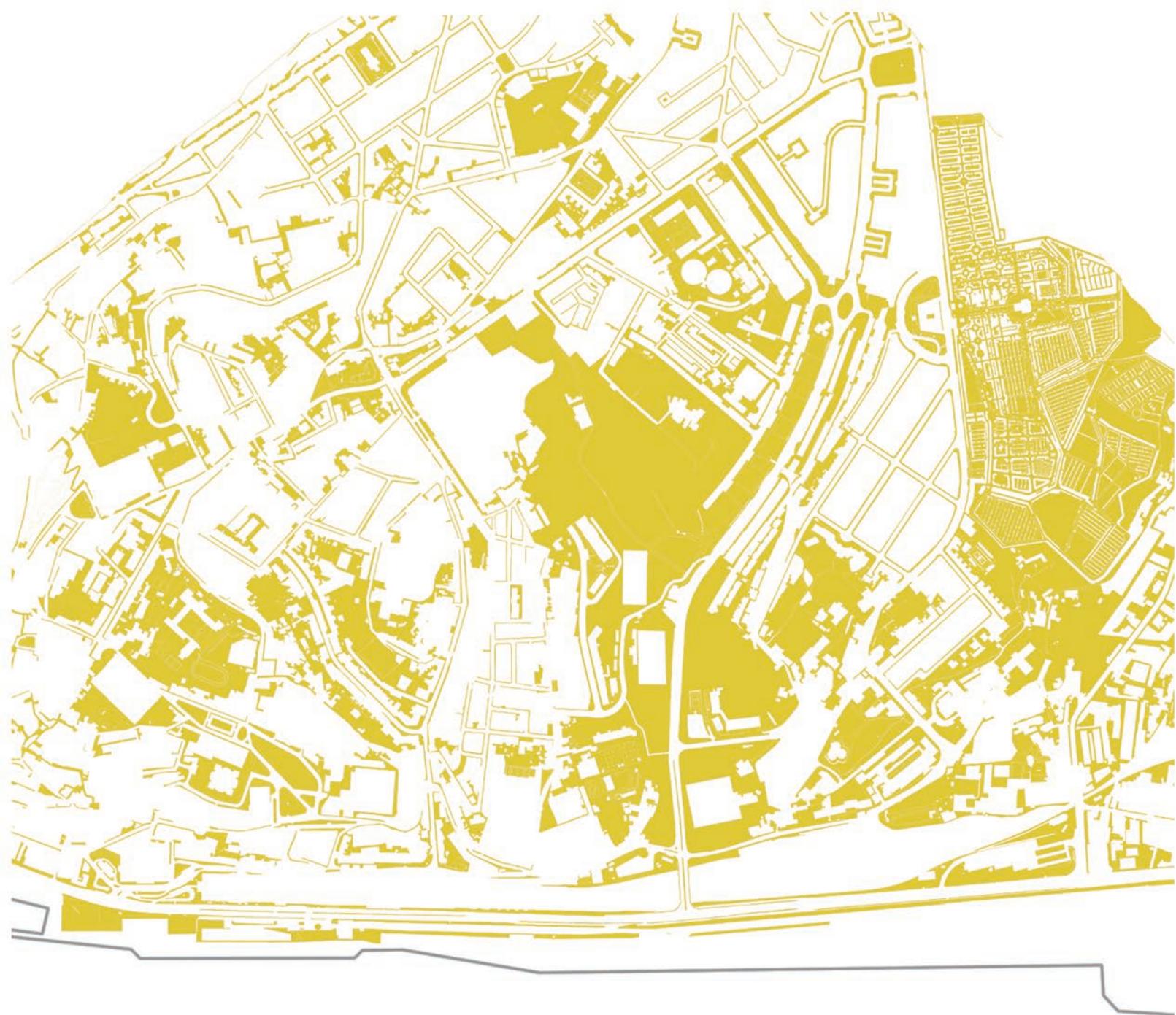
REDE DE MOBILIDADE DA ZONA DE INTERVENÇÃO

-  Estrutura Viária
-  Ferrovia
-  Metro
-  Canal Fluvial



ESPAÇO PEDONAL PÚBLICO

-  Áreas Pedonais
-  Linha de Costa



TEMA I
PROJECTO URBANO

Uns e outros são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no nada, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os silêncios na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O nada, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o vazio não é o nada; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê? Eventualmente, uma ausência de sentido. Essa ausência, quando falamos em vazios urbanos, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes vazios têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.

Pedro Antônio Janeiro in Tese de Doutorado:
Cheios Inúteis - A imagem do Vazio na cidade

O vale de Santo António apresenta-se como um dos poucos vazios urbanos em pleno centro da cidade de Lisboa, em que a ocupação do seu tecido urbano foi extremamente lenta e de pouca força. Ao contrário de outros vales de Lisboa, como o da Avenida Almirante Reis ou até mesmo o de Alcântara, a cidade pareceu sempre manter-se afastada deste vale. As suas ocupações foram sempre de carácter muito rural, com a subsistência de numerosas quintas até à contemporaneidade, exceptuando a linha costeira, que fora desde inícios do século XVI um local de eleição para a fixação de residências apalaçadas para repouso das elites Portuguesas da época, criando assim a denominada Estrada Real.

A edificação urbana no vale é reduzida e localizada nos limites do mesmo, incluindo maioritariamente edifícios de rendimento da segunda metade do século XX e onde muito recentemente foi aberta a Avenida Mouzinho de Albuquerque que permitiu a edificação de alguma habitação a nascente do vale. Ainda mais recentemente surgiram planos para ocupação completa do Vale de Santo António, que visava transformar aquele local num novo coração de Lisboa, mas que até hoje não se concretizaram.

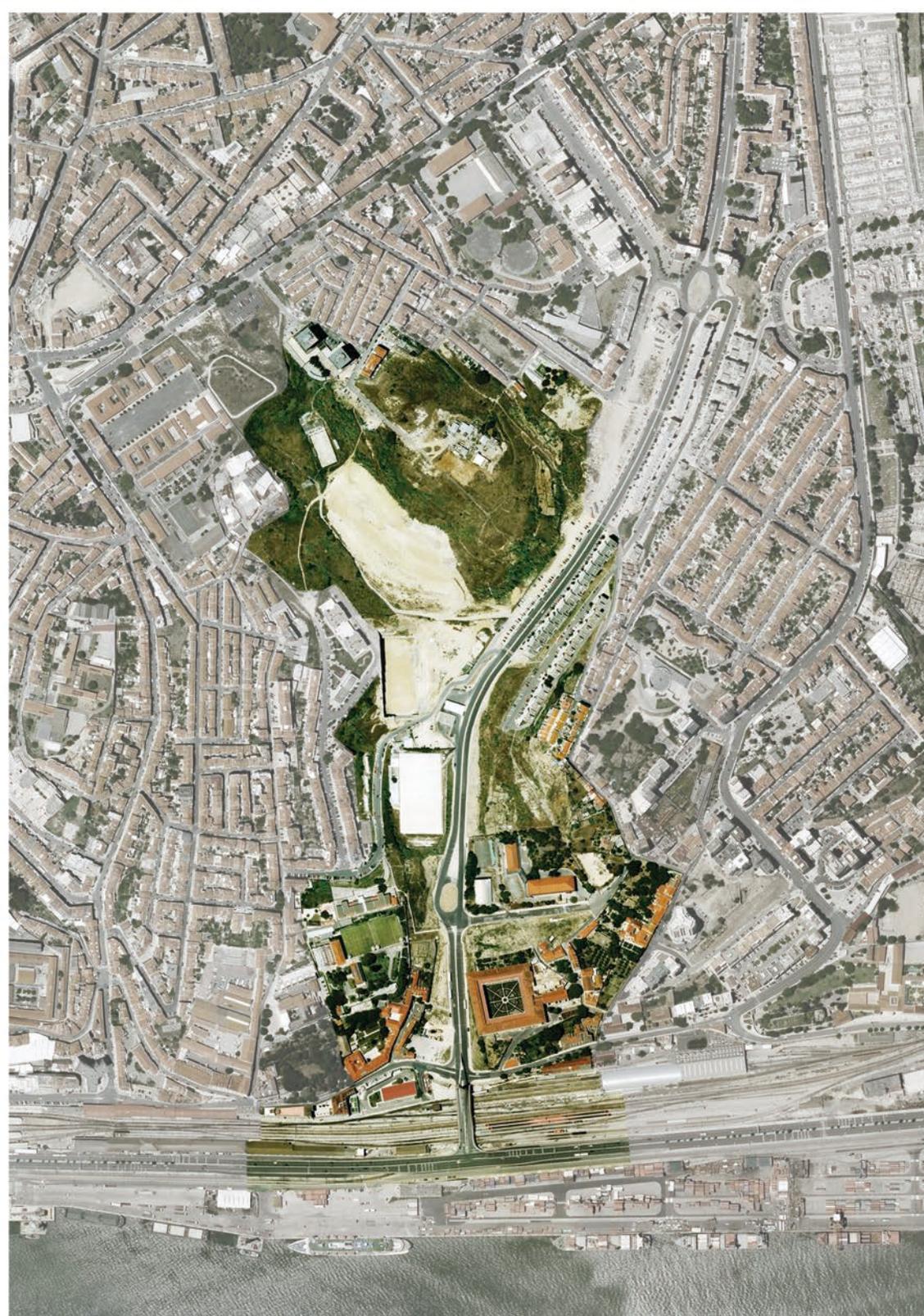
No entanto a questão do vazio urbano em que o vale se apresenta não deverá ser encarada como um problema, mas como uma grande possibilidade. Numa cidade que cresceu durante séculos de modo agressivo como as restantes cidades da Europa, valorizada pela construção de diversos programas, o vazio urbano foi sempre posto em segundo plano ou como dependente do edificado, o vale de Santo António pode considerar-se uma gema em bruto a ser explorada. A proposta encara o vale de Santo António como uma reserva de espaço dentro do perímetro urbano, tal como no passado os terrenos a poente do jardim do Campo Grande foram reservatório para o que, século seguinte, seria a Cidade Universitária e de igual forma o Parque de Monsanto.

Propõem-se a criação de um parque urbano no eixo Nascente-Poente do vale de Santo António, um novo Parque da Cidade, uma bolsa de espaço verde que possa oferecer à população residente um espaço de lazer e de socialização conservando e mantendo a qualidade do local evitando degradação e abandono que o caracterizam actualmente nalgumas das suas. Este parque público será também apoiado pela futura Biblioteca Municipal de Lisboa (projecto dos arquitectos Aires Mateus) a qual foi tomada como pressuposto que será concluída no futuro e pelo campo de futebol pertencente ao Operário Futebol Clube o qual será alvo de uma intervenção em bancadas para melhorar as condições do público que frequentemente assiste a jogos e treinos no local.

Na zona Nascente do parque urbano existe a intenção de criar algumas porções de terreno para a instalação de hortas comunitárias, cujo sucesso nos centros urbanos é aparentemente visível e permitem uma grande dinamização do espaço, servindo a população residente. A sul do campo de futebol, junto à actual escadaria de acesso à Escola Primária na parte superior, é prevista a criação de um pequeno mercado, que poderá servir como um ponto de venda de produtos produzidos pelas hortas urbanas mas também permitirá atrair outros vendedores, estimulando a vivência do espaço e o crescimento do comércio tradicional.

A área envolvente ao Convento de Santos-o-Novo será alvo de uma intervenção de carácter contemplativo em todo o seu redor em que serão criadas praças públicas que permitem enquadrar o convento e devolver-lhe a dignidade que o tempo e as más intervenções lhe retiraram. A poente e de frente para o Convento) será criada uma bolsa de estacionamento subterrâneo que permita servir os visitantes. A proposta é rematada a Sul, no viaduto, que será alvo de uma grande intervenção - reduzindo em altura e compensando em maior largura de modo a favorecer o trânsito pedonal no local enquanto serão tomadas algumas medidas para redução da velocidade automóvel neste local.

ZONA DE INTERVENÇÃO

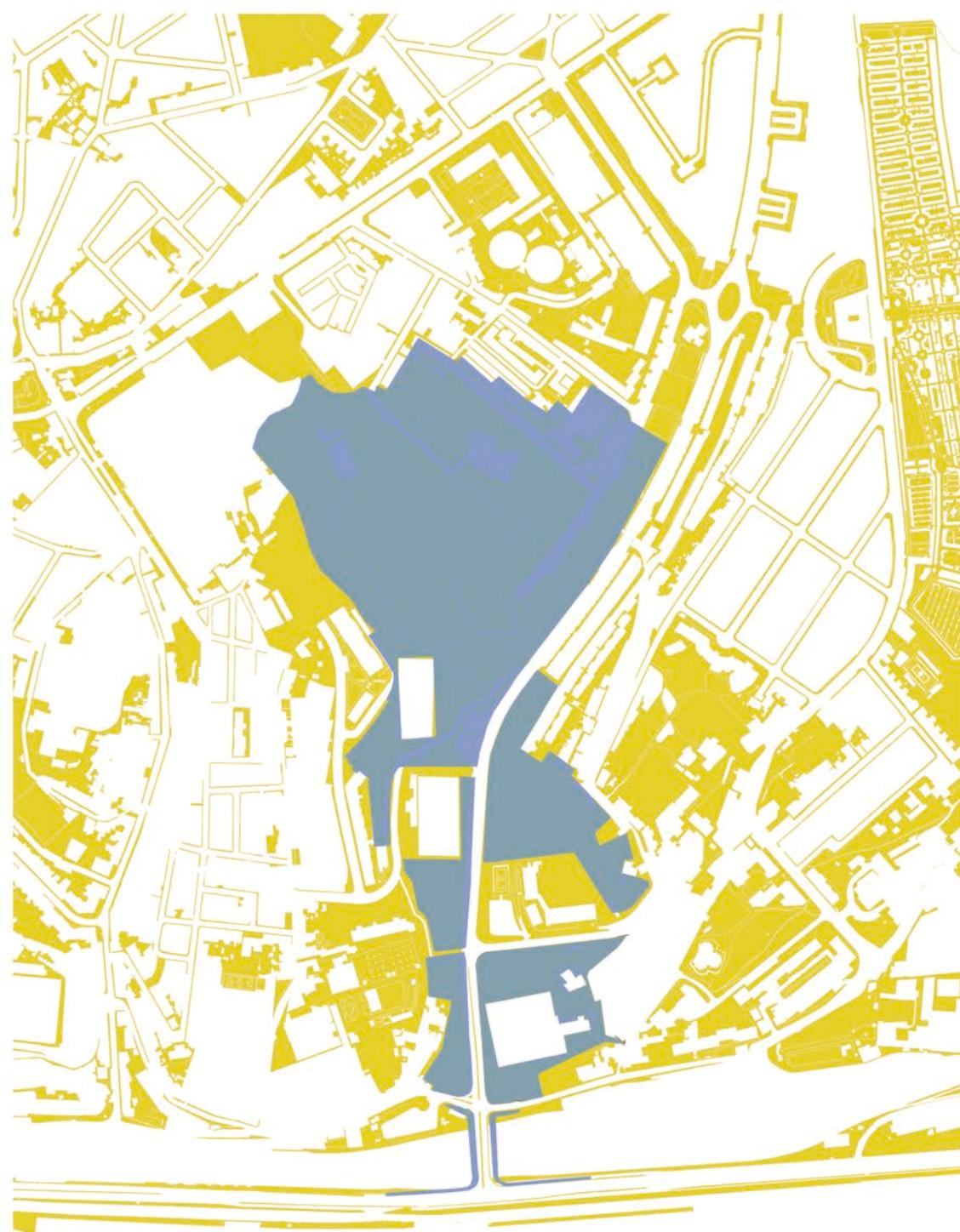


ÁREA INTERVENCIÓNADA
ÁREA NÃO INTERVENCIÓNADA

- SERVIÇOS
- HABITAÇÃO
- EDUCAÇÃO
- RELIGIÃO
- DESPORTO
- DEVOLUTO
- RECOLHIMENTO
- INDÚSTRIA
- HABITAÇÃO E COMÉRCIO
- ADMINISTRAÇÃO



CONCEITO



ESPAÇO PEDONAL

VAZIOS A INTERVIR



VIAS DE CIRCULAÇÃO

VAZIOS A INTERVIR

NOVA CIRCULAR



Eixo N/S

2ª Circular

Av. Infante D. Henrique

Av. Marechal Gomes da Costa

2ª Circular

Av. EUA

A5

Marquês de Pombal

Estrada de Circunvalação

Terceira Travessia

Circular das Colinas

Eixo N/S

Marginal

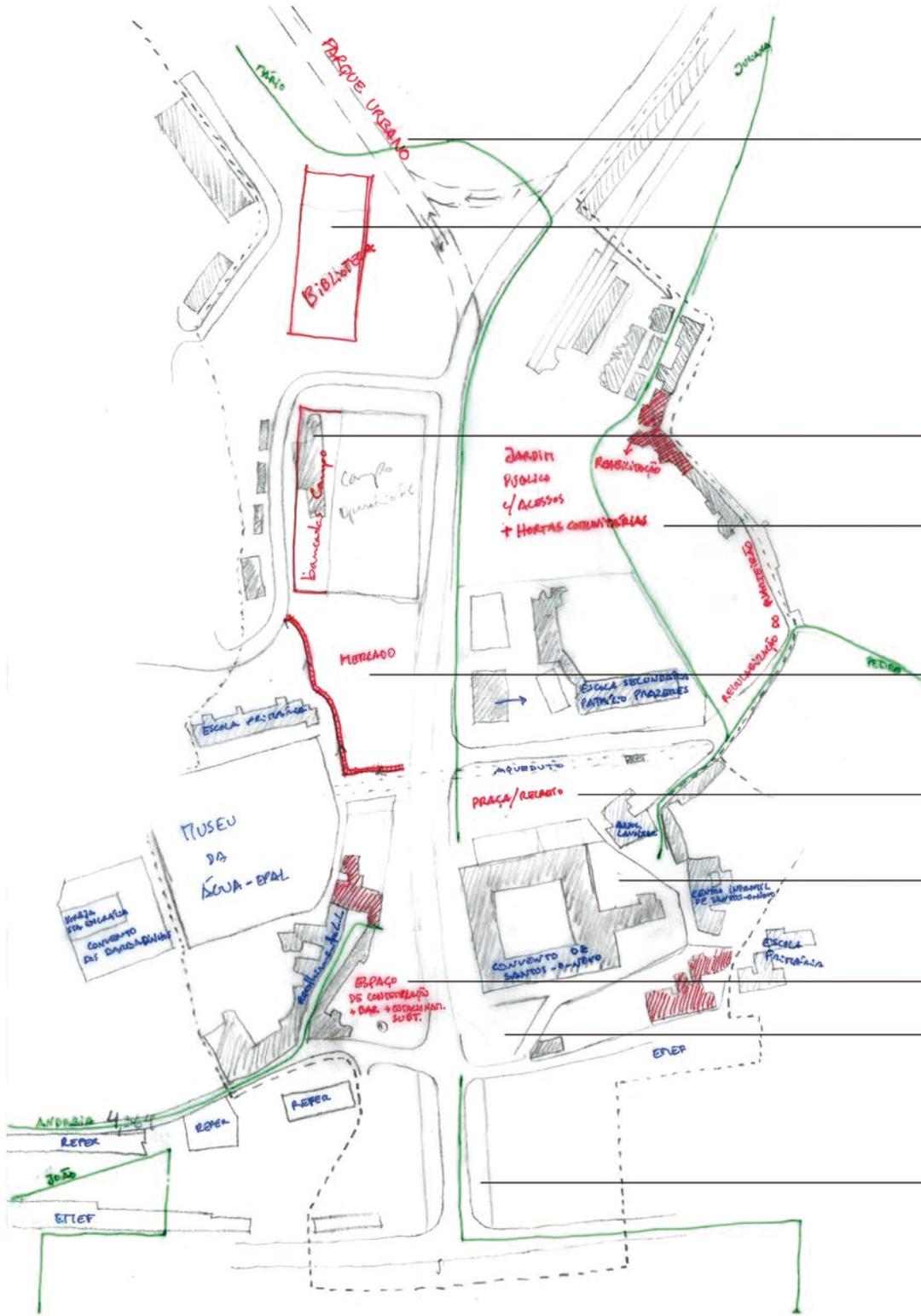
Ponte 25 de Abril



 TÚNEL RODOVIÁRIO A PROPOR
CIRCULAR DAS COLINAS

 VIAS RODOVIÁRIAS

A PROPOSTA



1_PARQUE URBANO

2_NOVA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE LISBOA

3_NOVAS BANCADAS DO CAMPO DO OPERÁRIO FUTEBOL CLUBE

4_PARQUE URBANO + HORTAS COMUNITÁRIAS

5_MERCADO

6_PRAÇA / RECREIO

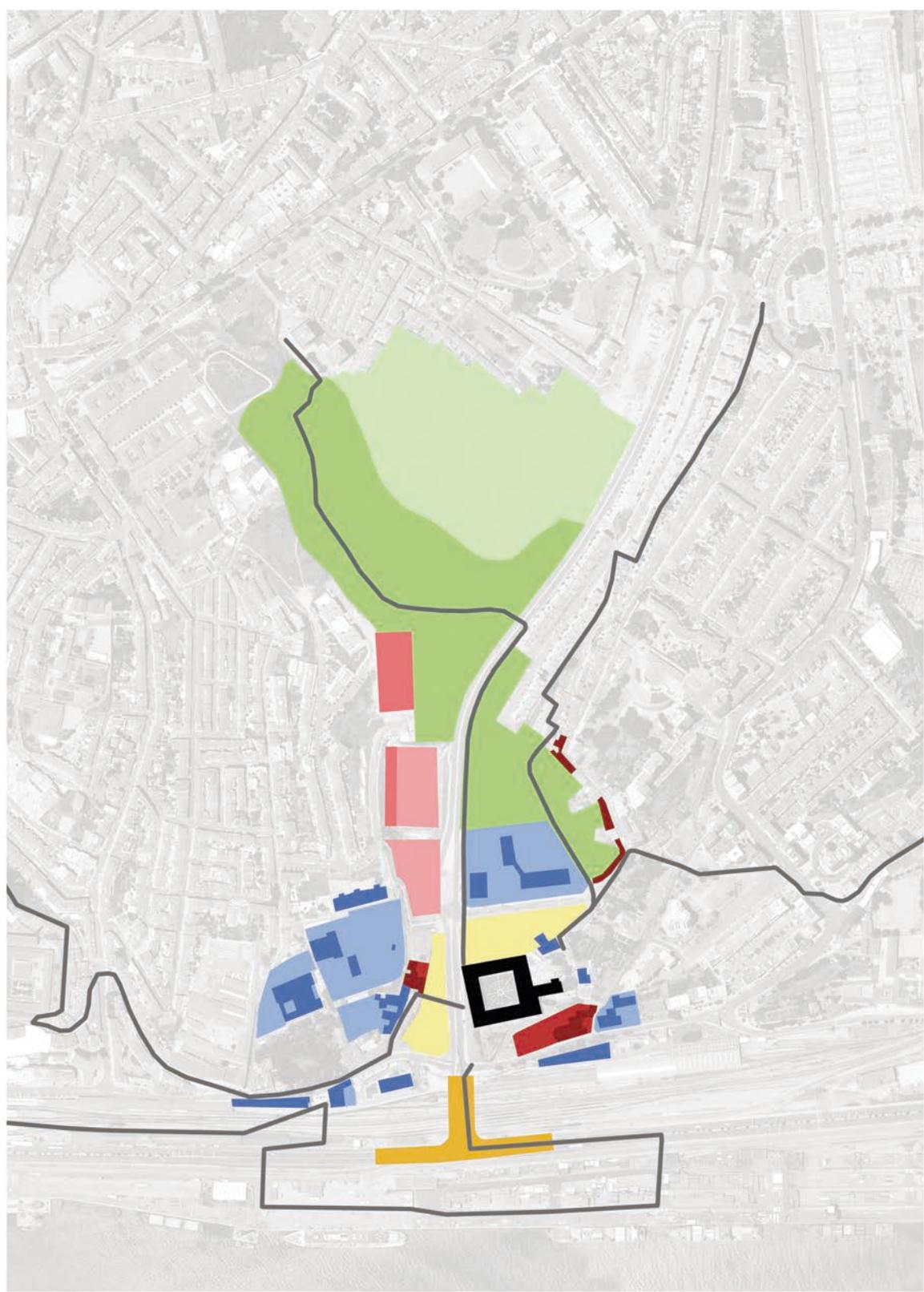
7_ZONA A INTERVIR. POSSÍVEL LOCAL DE CENTRO INTERPRETATIVO DE RELÍQUIAS

8_PRAÇA DE CONTEMPLAÇÃO COM QUIOSQUE E ESTACIONAMENTO SUBTERRÂNEO

9_ZONA A INTERVIR. POSSÍVEL LOCAL DE CENTRO INTERPRETATIVO DE RELÍQUIAS

10_PASSEIOS VERDES NO VIADUTO

- PARQUE URBANO
- EQUIPAMENTOS
- EDIFÍCIOS RELEVANTES NÃO INTERVENCIONADOS
- PRAÇAS
- EDIFÍCIOS A REABILITAR
- PERCURSOS NO VIADUTO
- PERCURSOS INDIVIDUAIS



FOTOMONTAGENS

1_PARQUE URBANO





4_ HORTAS COMUNITÁRIAS





6_PRAÇA / RECREIO



8_PRAÇA DE CONTEMPLAÇÃO COM QUIOSQUE E ESTACIONAMENTO SUBTERRÂNEO



4_PARQUE URBANO





10_PASSEIOS VERDES NO VIADUTO





TEMA II

PERCORSO NARRATIVO

Aqui, onde o mar acaba e a terra principia. Cidade cinzenta, urbe rasa, sobre colinas, como se só de casas térreas contruída, por acaso além um zimbório alto, uma empena mais esforçada, um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é ilusão, quimera...

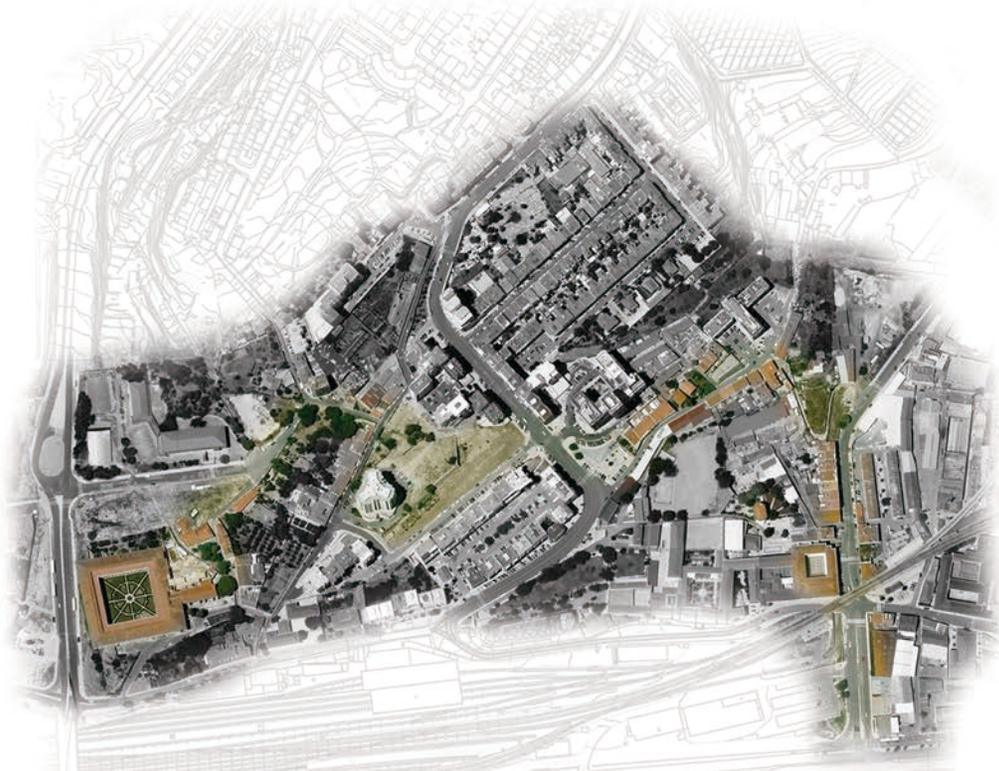
SARAMAGO, José. O Ano da Morte de Ricardo Reis

CONTEMPLANDO O ESQUECIDO

...uma coisa não é só o que observamos mas também o que significa

Autor desconhecido
(Estação de Metro dos Olivais)

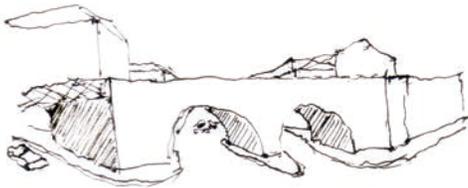
Sacrificada pela forte industrialização, hoje encontramos a parte oriental de Lisboa estragada e em ruínas. O que em tempos foi lembrado, cai agora no esquecimento de quem vive e passa por este lugar. Contemplar o espaço público, de forma a (re)-integrar nele estes valores perdidos no tempo, será o objectivo do projecto.



Ortofoto geral do percurso
sem escala

VIADUTO DE XABREGAS e RUA GUALDIM PAIS

Aqui, onde um dia o mar acabou e a terra começou, ergueu-se um viaduto ferroviário. Dramaticamente urbano, este ponto confere uma misteriosidade ao lugar, retratando um grande portal de entrada na cidade a Oriente, escondendo muito do que por trás se passa. Tendo cativado a atenção de quem por lá passa, estes irão ver uma rua colorida que numa primeira curva irá culminar com duas plataformas a duas cotas distintas - a Travessa da Amorosa.



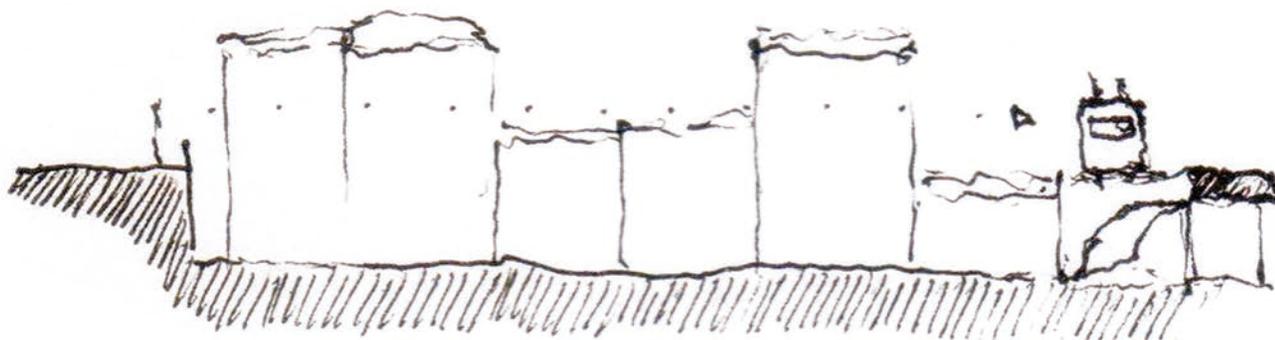
TRAVESSA DA AMOROSA



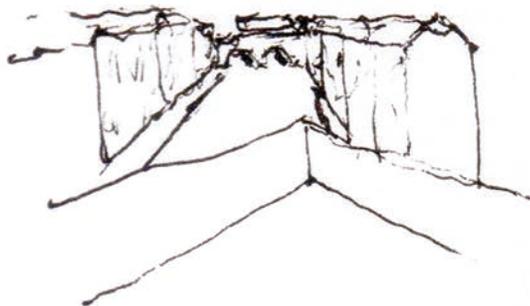
Antiga azinhaga e caminho pedonal, este encontra-se hoje em ruínas. O seu mau estado provoca medo de quem por lá passa, devido às suas esquinas apertadas e escuras. Tendo duas plataformas a diferentes cotas, a ideia do projecto passa por criar dois miradouros que contemplem momentos distintos (um para o viaduto e outro para um torreão nas costas da Igreja de Madre Deus), tentado com isto dinamizar estes espaços de forma a tornarem-se menos perigosos.



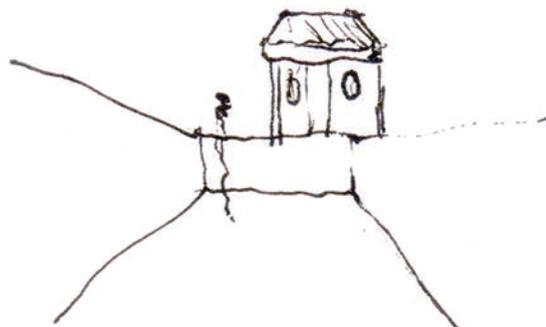
Fotomontagem da Travessa da Amorosa



Esquema de visualização da primeira plataforma



Vista da primeira plataforma

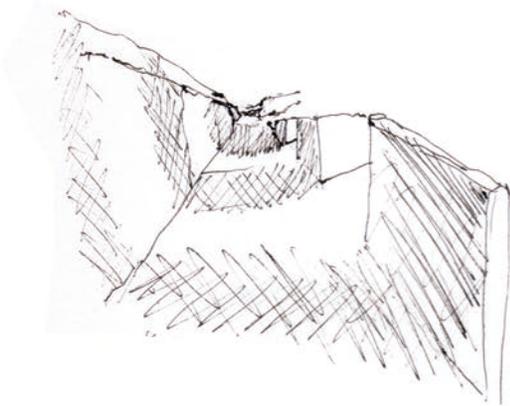


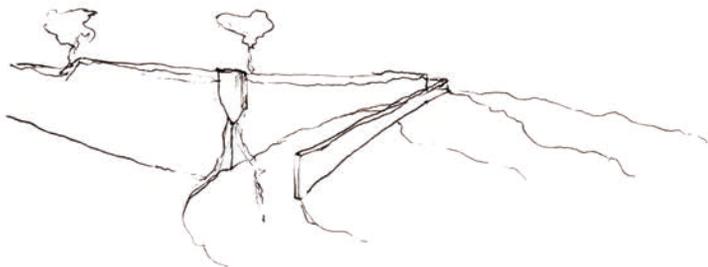
Vista da segunda plataforma

ESTRADA DE CHELAS E FORTE DE STA. APOLÓNIA

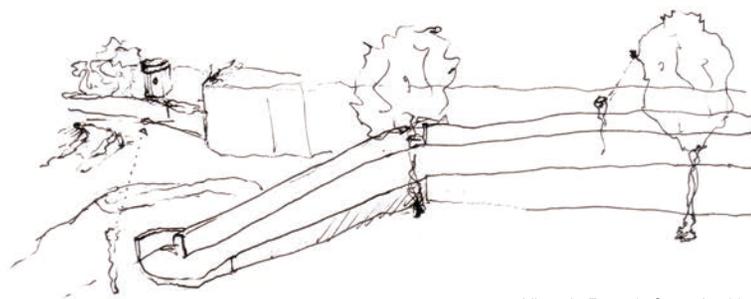
Prosseguindo pela Estrada de Chelas, também ela um caminho muito antigo chega-se até ao Forte de Santa Apolónia. Este forte apesar de Património Nacional carece de intervenção material e de uma nova vida em toda a sua área.

A ideia de colocar um espelho de água e uma ponte sobre a mesma, levará as pessoas a percorrer os limites da fortaleza, apreciando simultaneamente a paisagem.





Acesso ao Forte de Santa Apolónia



Vista do Forte de Santa Apolónia

Fotomontagem do Forte de Santa Apolónia

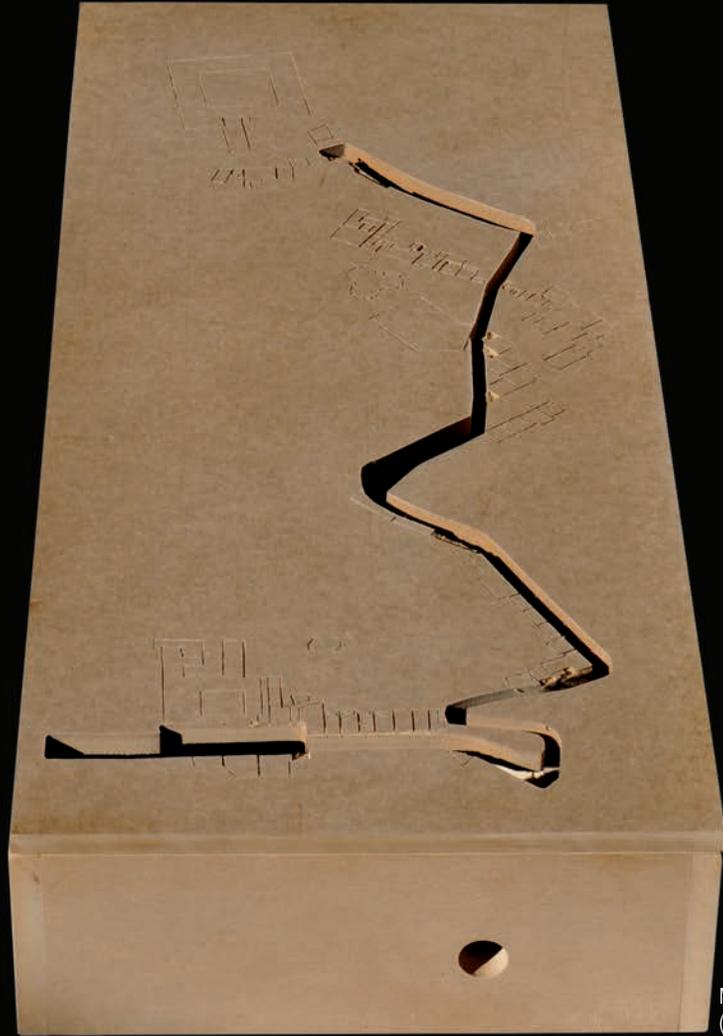




Maquete Conceptual
(escala 1.1000)



Maquete Conceptual
(escala 1.1000)



Maquete Conceptual
(escala 1.1000)

TEMA III

CENTRO INTERPRETATIVO

E assim as Donas a pé foram levadas ao dito mosteiro novo (...) acompanhando as santas relíquias que iam dentro de uma tumba dourada. (...) e chegando ao novo mosteiro se recolheram na igreja as santas relíquias, trazidas do lugar de Santos, mantendo a nova casa o velho orago, agora com a designação de Santos-o-Novo.

RESENDE, Garcia de, Crónica de D. João II, Lisboa, 1902, cap. 42, p. 964

O Convento de Santos-o-Novo, inicialmente projectado no início do século XVII como um mosteiro de colossais proporções com dois claustros, divididos por uma igreja axial, destinava-se a albergar as comendadeiras de Santos-o-Velho que pertenciam à Ordem de Santiago, uma ordem religiosa que consentia o casamento das noviças com cavaleiros da mesma ordem. Dos dois claustros, um para as senhoras e crianças, o outro para os homens, acabou apenas por se ver concretizado apenas um deles. Contudo nem mesmo a igreja axial se concluiu, dando lugar a uma barroca construída no século XVIII. Nessa igreja estaria, à guarda das Comendadeiras de Santos, as Relíquias dos Santos Mártires de Lisboa, que todos os anos mobilizava procissões em honra dos Santos Veríssimo, Máxima e Júlia.

A implantação do edifício apresenta-se sobre um declive de alguma inclinação e a sua envolvente, quase sempre inexistente, levou ao seu estado actual de degradação. Essa situação agravou-se, mais precisamente, aquando da construção da Avenida Mouzinho de Albuquerque que veio por a descoberto algumas das fundações do edifício, fragilizando-o sobretudo do ponto de vista estético. Apesar da sua monumentalidade, o Convento de Santos-o-Novo carece também de uma entrada que o dignifique e sobretudo, que seja simultaneamente clara para quem o visite.

Com o passar dos anos a tradição dos Santos Mártires foi-se perdendo, e a construção de um Centro de Interpretação sobre os Santos Mártires é visto, em primeiro lugar, na óptica deste trabalho como uma oportunidade de exaltação e de ressurgimento da lenda dos Santos, mas também como uma excelente ocasião para requalificar e reestruturar a nível urbano a sua envolvente. Nesse sentido, a proposta de intervenção do Centro Interpretativo inclui não só a construção de um edifício que responda ao programa solicitado, mas também o arranjo da envolvente circundante do Convento, de maneira a devolver alguma da dignidade perdida no decorrer dos anos. A concepção de um embasamento de pedra visa sobretudo o arranjo do espaço público, recorrendo a várias plataformas que funcionam como palanques de permanência e contemplação da paisagem ou mesmo do próprio monumento nacional que o convento simboliza. Este arranjo vai permitir dignificar o edifício perante a sua envolvente próxima e mais do que isso, irá estruturar e guiar o utilizador até ao ponto da nova entrada do Convento. Será sob essa nova entrada que o Centro Interpretativo se posicionará.



Quadros renascentistas com passagens da lenda dos Santos Mártires. Da esquerda para a direita: A Anunciação, A chegada a Lisboa, a Flagelação e o Arrastamento

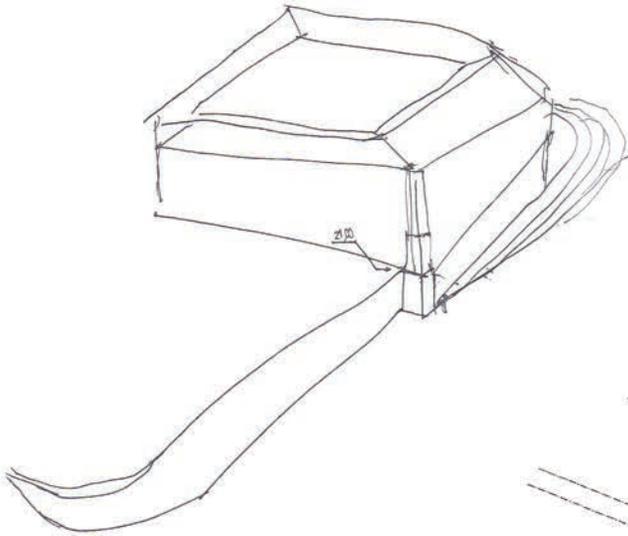
No sentido de preservar a imagem marcante do Convento, este projecto caracteriza-se pela atitude humilde de respeitar o ícone do lugar. Neste sentido, a sua implantação irá enterrar-se sobre o largo das Comendadeiras de Santos-o-Novo, de forma a ser uma intervenção que reestrutura o espaço público mas que é praticamente invisível e sensível ao local onde se posiciona.

Programaticamente, a interpretação da história dos Santos, é distribuída no centro pela sucessão de vários espaços cénicos que retractam e reconstróem a lenda. Através do recurso a elementos arquitectónicos simples como o jogo de luzes, texturas e sons, os espaços vão-se sucedendo através de um percurso descendente onde a narrativa da histórica é encenada e reinterpretada para os visitantes.

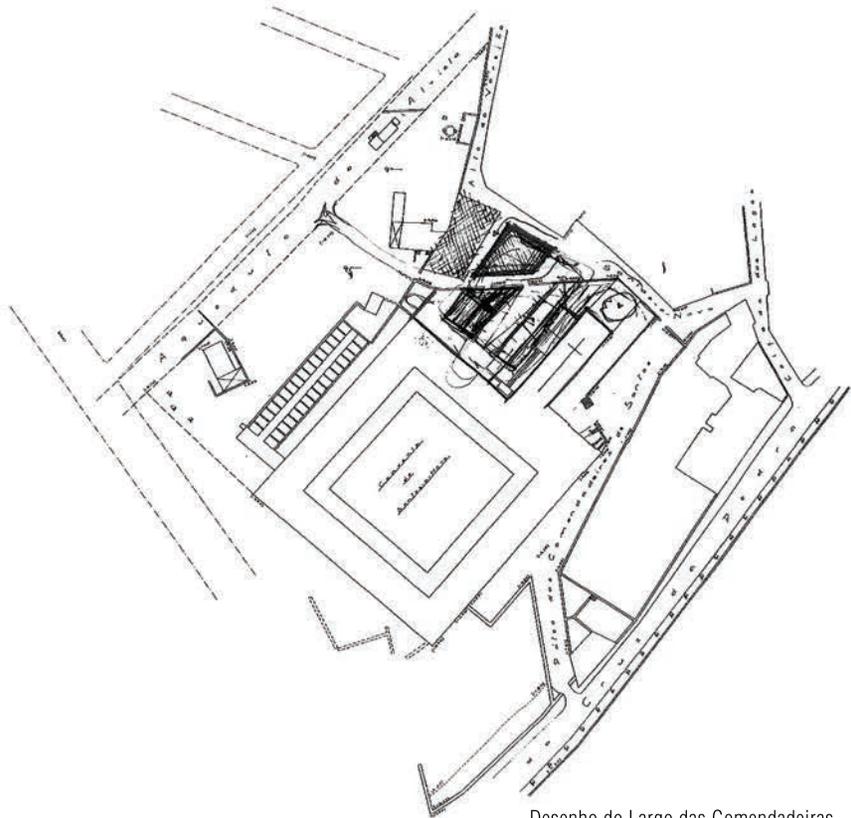
Estes espaços, baseados em sentimentos presentes nos quatro quadros renascentistas, representam as passagens mais importantes da vida destes Santos. São eles a Anunciação, o Martírio, a Morte / Limbo e a Ressureição. Após percorrido todos estes espaços, a visita acaba numa capela sobre um espelho de água, onde simbolicamente as relíquias estão depositadas, que antecede a visita ao claustro do Convento – o maior da Península Ibérica, bem como à Igreja do Convento que contém painéis de azulejos alusivos aos Santos Mártires.



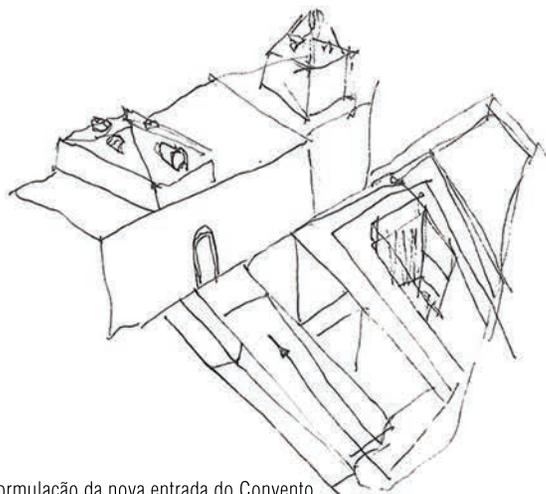
ESQUIÇOS



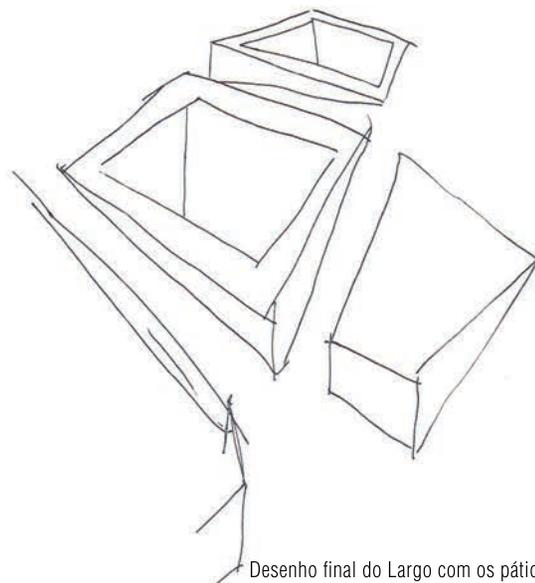
Desenho do embasamento



Desenho do Largo das Comendadeiras



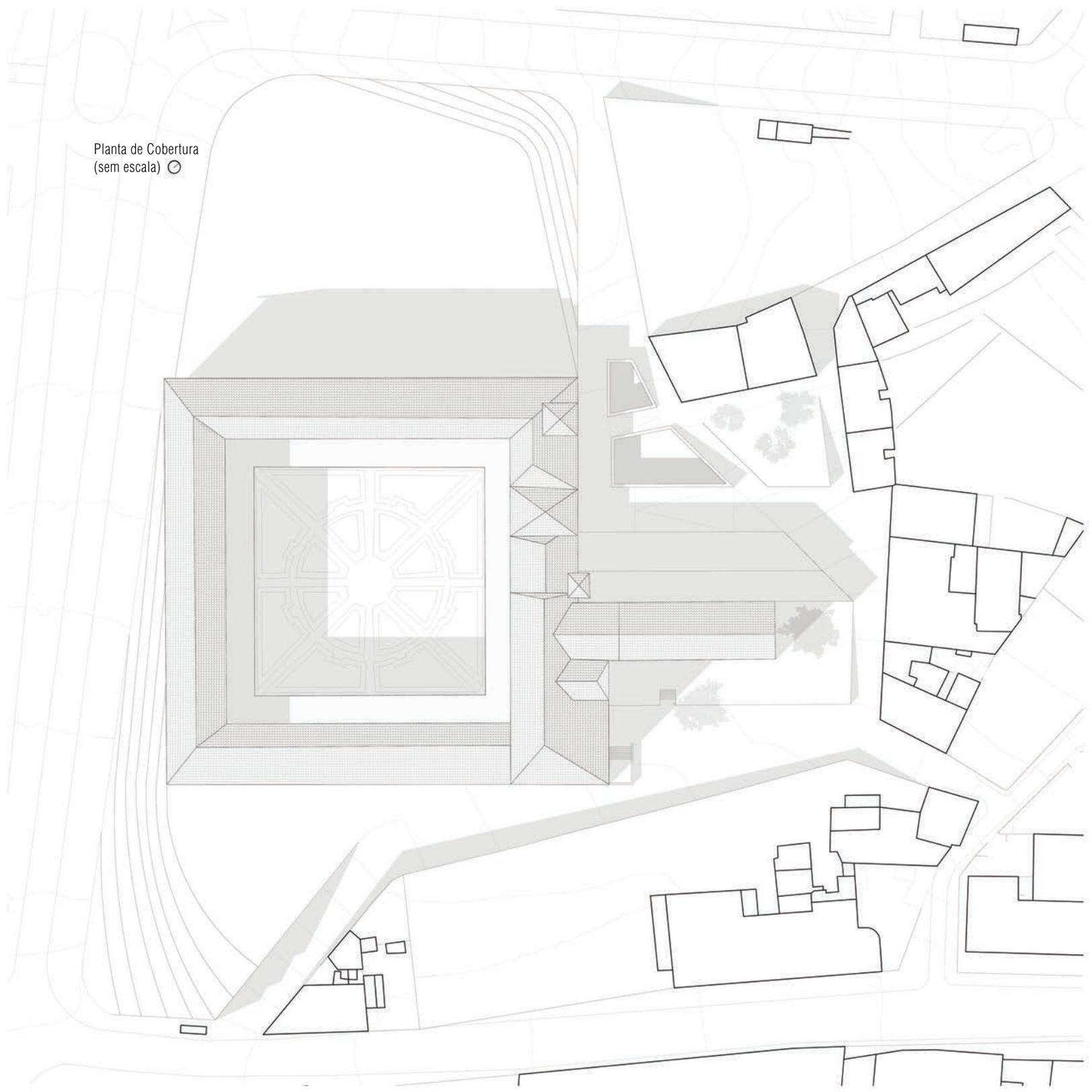
Reformulação da nova entrada do Convento

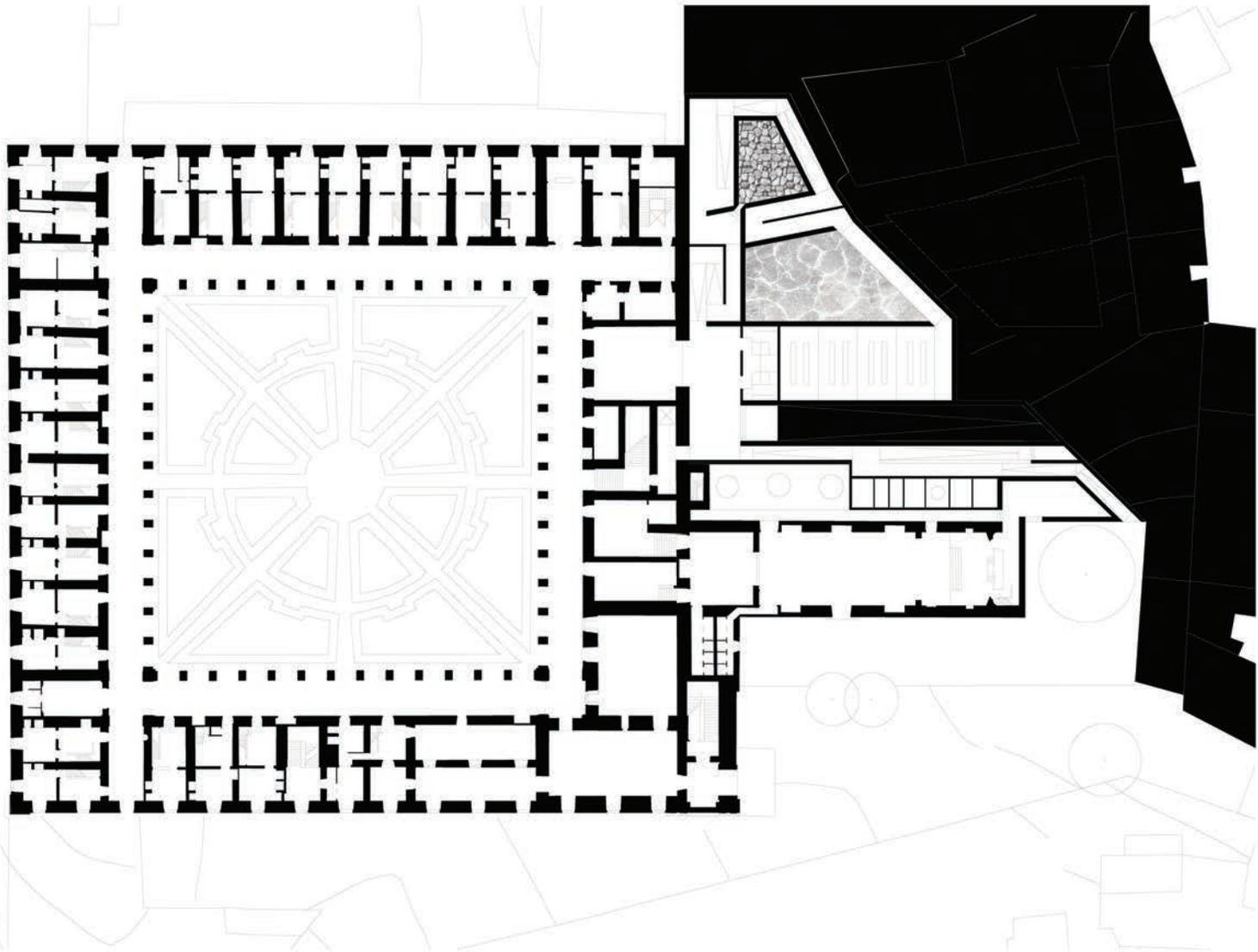


Desenho final do Largo com os pátios

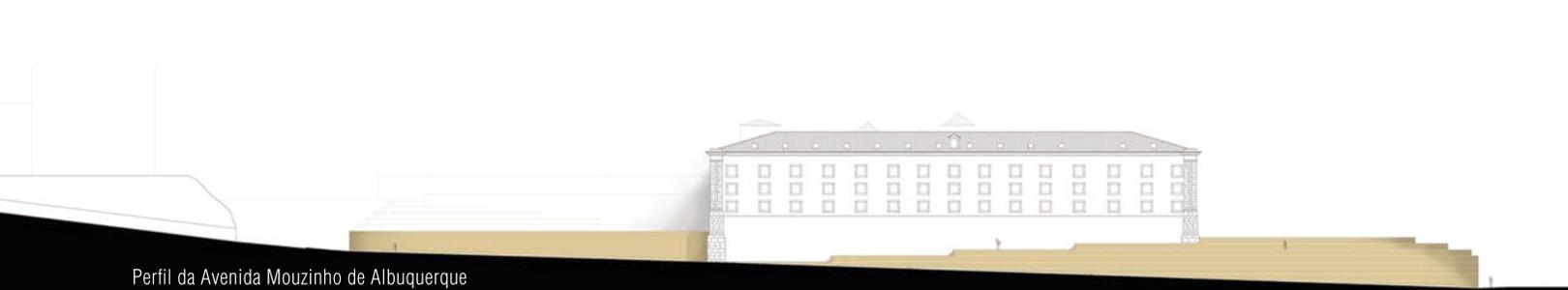
O PROJECTO

Planta de Cobertura
(sem escala) ☉

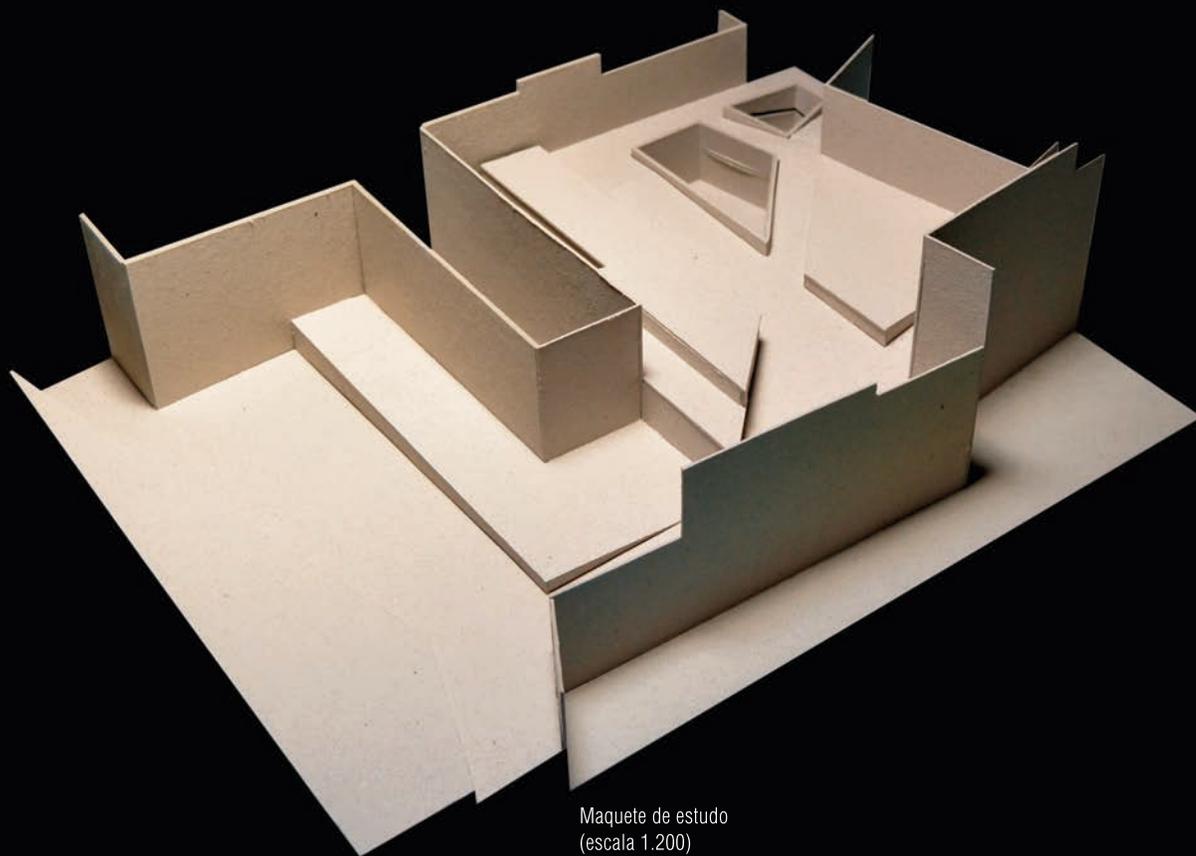




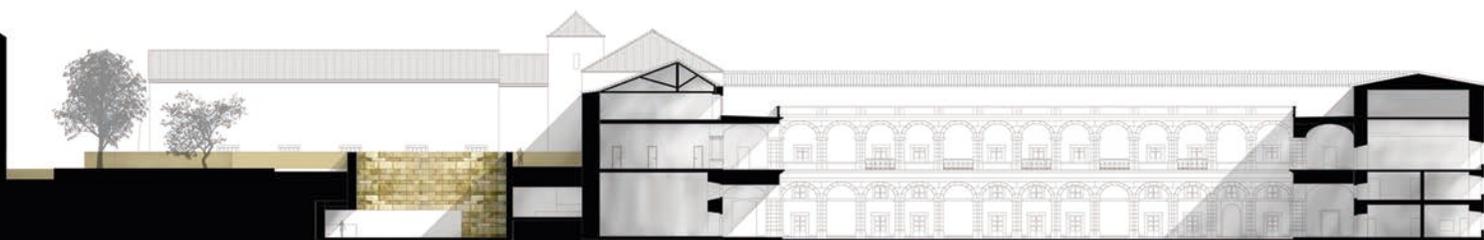
Planta de Piso
○ (sem escala)



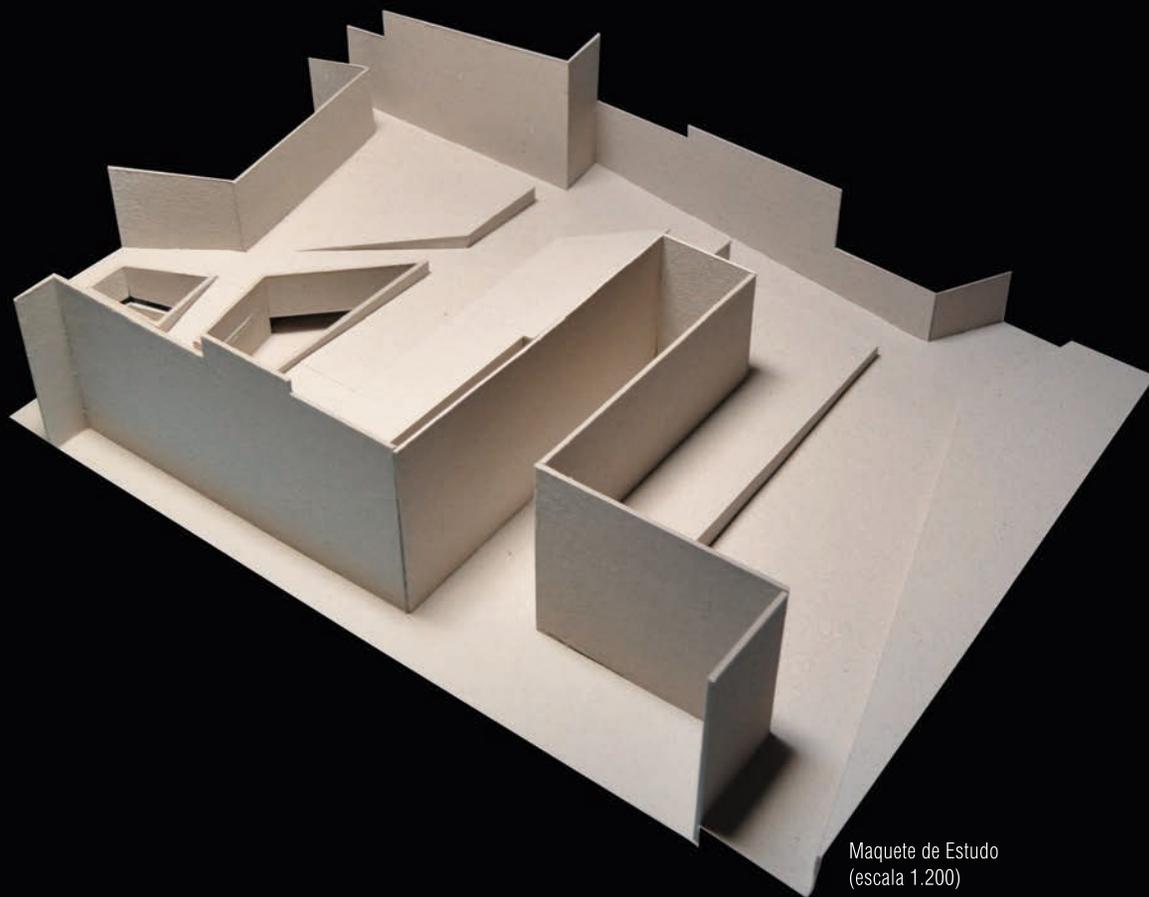
Perfil da Avenida Mouzinho de Albuquerque
(sem escala)



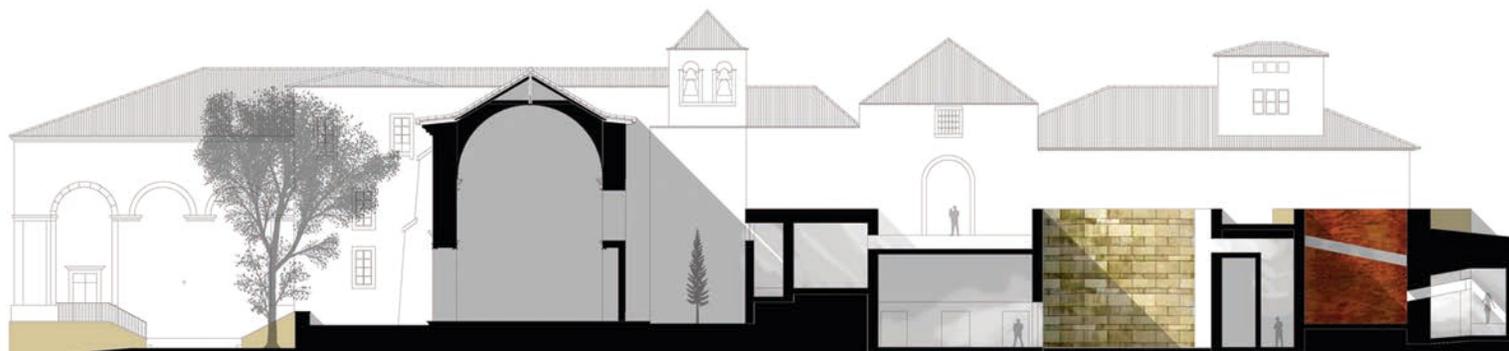
Maquete de estudo
(escala 1.200)



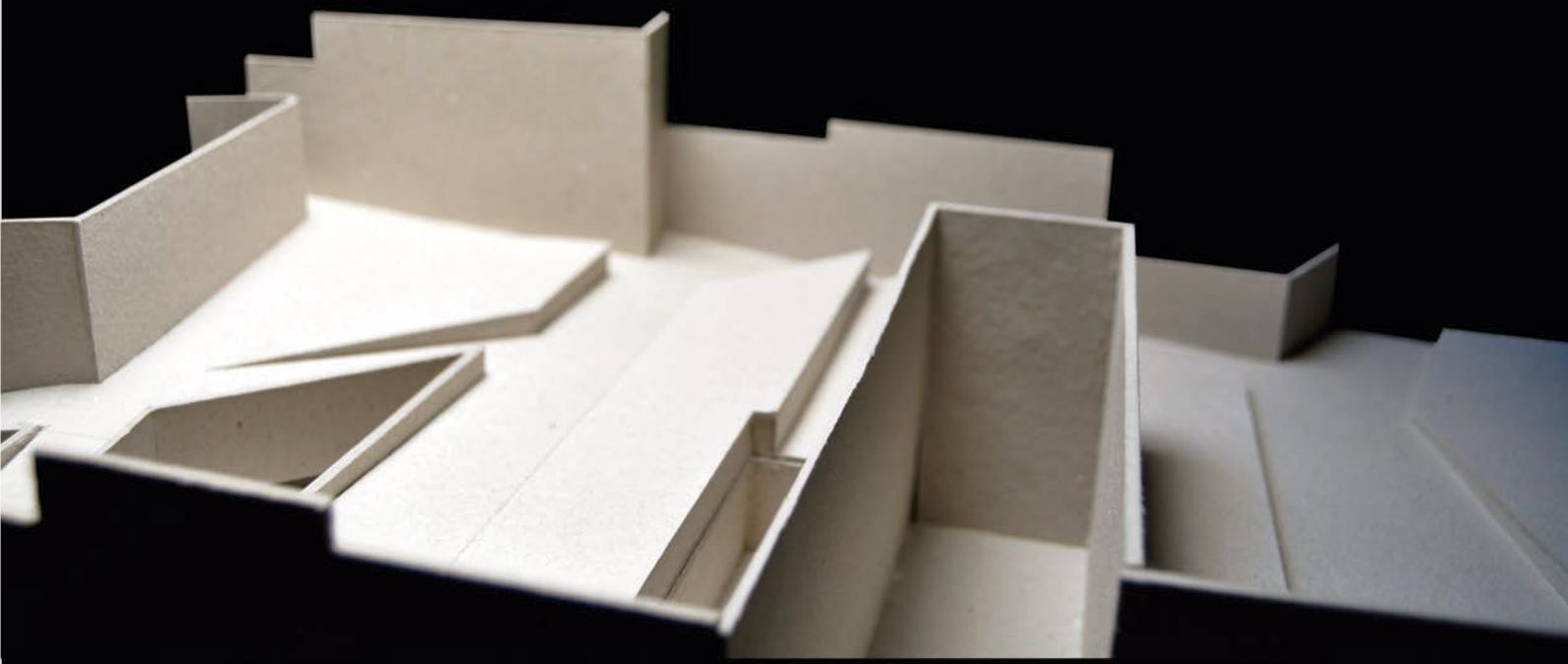
Corte pelo claustro do Convento
(sem escala)

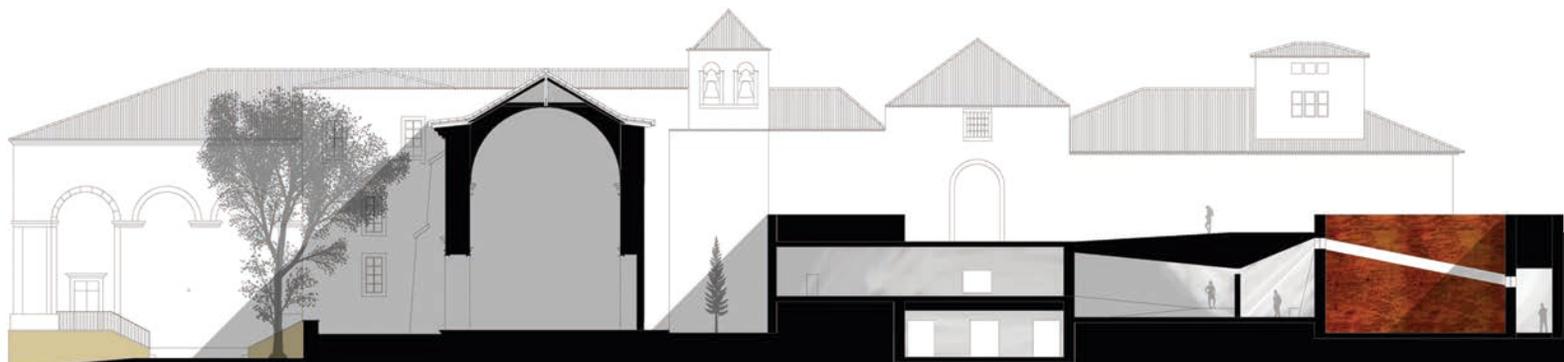


Maquete de Estudo
(escala 1.200)

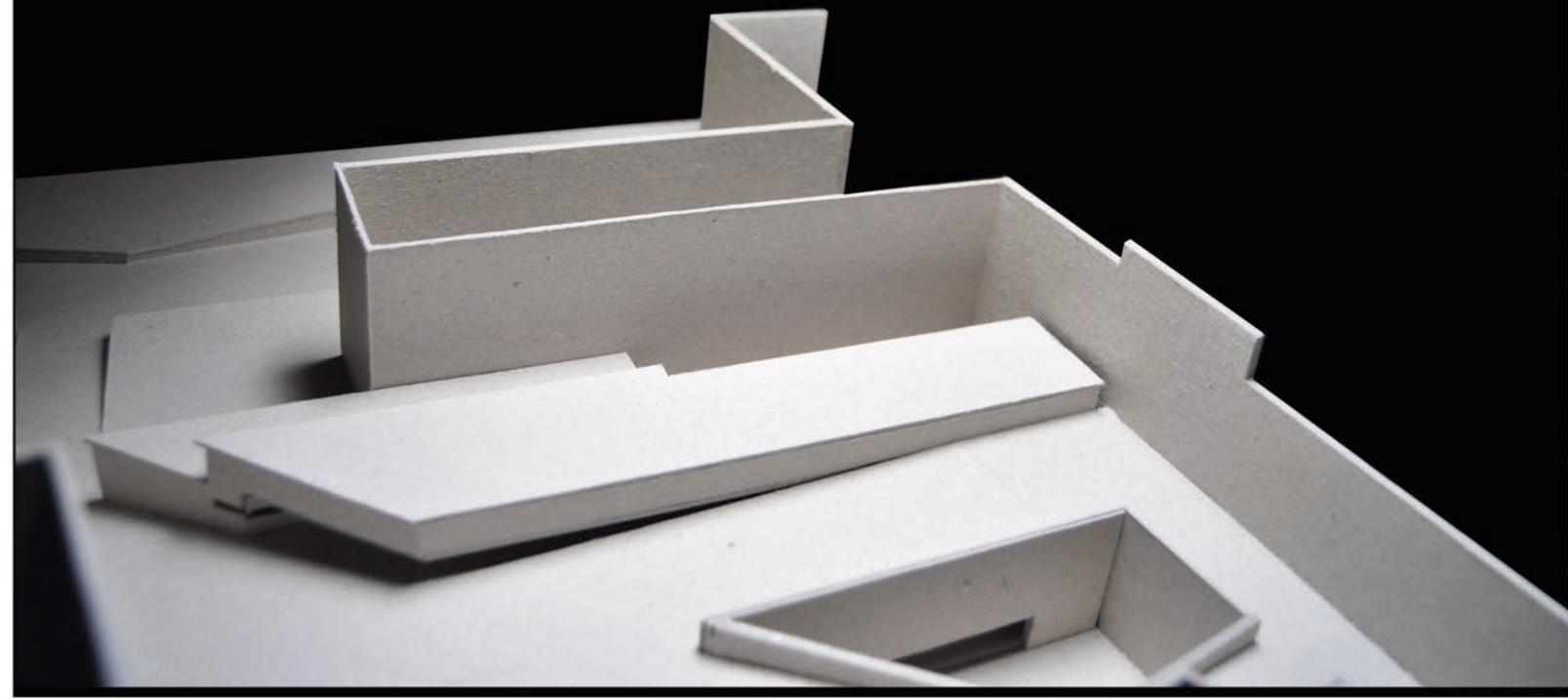


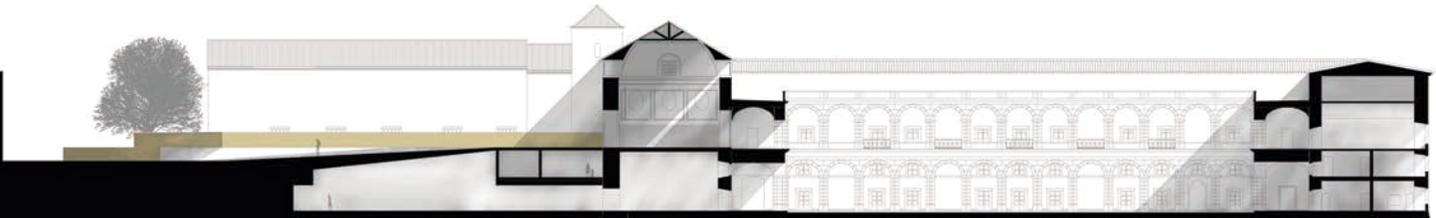
Corte pela Sala da Morte e Pátio do Martírio
(sem escala)





Corte pela Sala da Anunciação e Pátio do Martírio
(sem escala)





Corte pela Capela das Relíquias
(sem escala)

Render da Capela das Relíquias



TEMA IV

RESIDÊNCIAS DE ESTUDANTES



MEMÓRIA DESCRITIVA

A cidade de Lisboa é uma linha comprida que se desenvolve ao longo de 18 kms, na qual se vão erguendo vários edifícios que se notabilizam pela sua iconografia e imponência. Mas não só desta linha vive a cidade. Lisboa vive também das intercepções perpendiculares com essa linha marginal, que atravessam e vencem o desnível das colinas, penetrando no interior da urbe. Nestas artérias principais também se posicionam de forma estratégica alguns edifícios de destaque da cidade, que vão dando força e forma à subida / descida dessas artérias.

Subordinado ao tema *A Refundação do Centro* em que somos confrontados com a questão da nova centralidade e sobretudo da possibilidade de grandes gestos revitalizarem ou criarem novos centros urbanos, este projecto das Residências Universitárias na zona Oriental de Lisboa irá ter um papel fundamental na dinamização do lugar onde se insere.



Subida da Avenida Afonso III



Descida da Avenida Afonso III

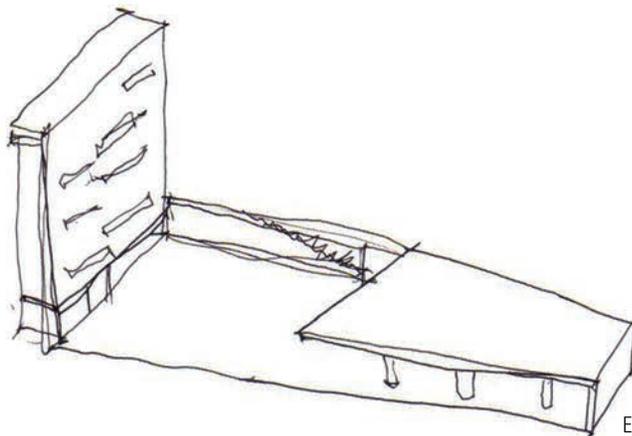
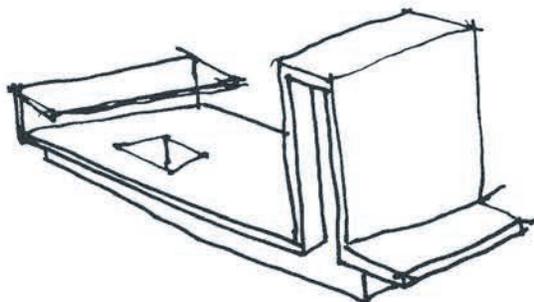
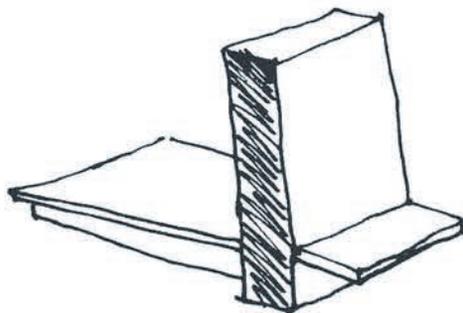
Para a sua implantação, na Calçada das Lajes - perto da Avenida Afonso III e antiga Estrada de Circunvalação, houve a necessidade de readaptar o terreno. Uma das medidas tomadas foi a reformulação e ajuste de algumas vias rodoviárias, bem como a criação de uma nova, que passará a interligar directamente a Avenida Mouzinho de Albuquerque à Avenida Afonso III de forma fácil e rápida, no fundo trata-se de um acto de cerzir a cidade.

Com a nova estrutura viária proposta, surge um volume rectangular fino que introduz essa nova via, rebatendo para ela um embasamento que a acompanha e mais adiante, um volume de menores dimensões que a remata. Este embasamento na sua cobertura é utilizado como uma grande plataforma ajardinada, revivendo o que o local já foi em tempos – um plano verde sobre o rio. O posicionamento da torre pretende entrar dentro da morfologia da cidade, ou seja, como um elemento marcante e icónico, tanto na subida como na descida desta artéria.

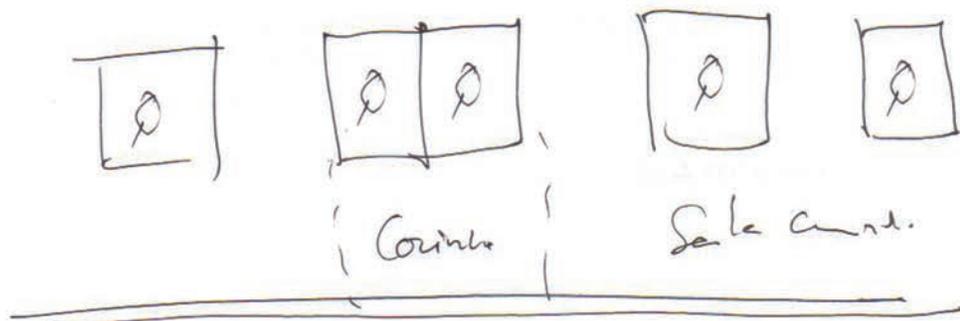
O dimensionamento da torre maciça de betão é garantido graças à existência de módulos habitacionais tubulares de 3 x 7 metros que são dispostos em meios-pisos evitando o uso do corredor à cota das habitações, permitindo que estas tenham uma ventilação transversal Norte / Sul, em que a luz Sul é aproveitada para aquecer o quarto nos dias de maior frio, e a Norte como ventilação e sistema de arrefecimento nos dias de maior calor.



ESQUIÇOS

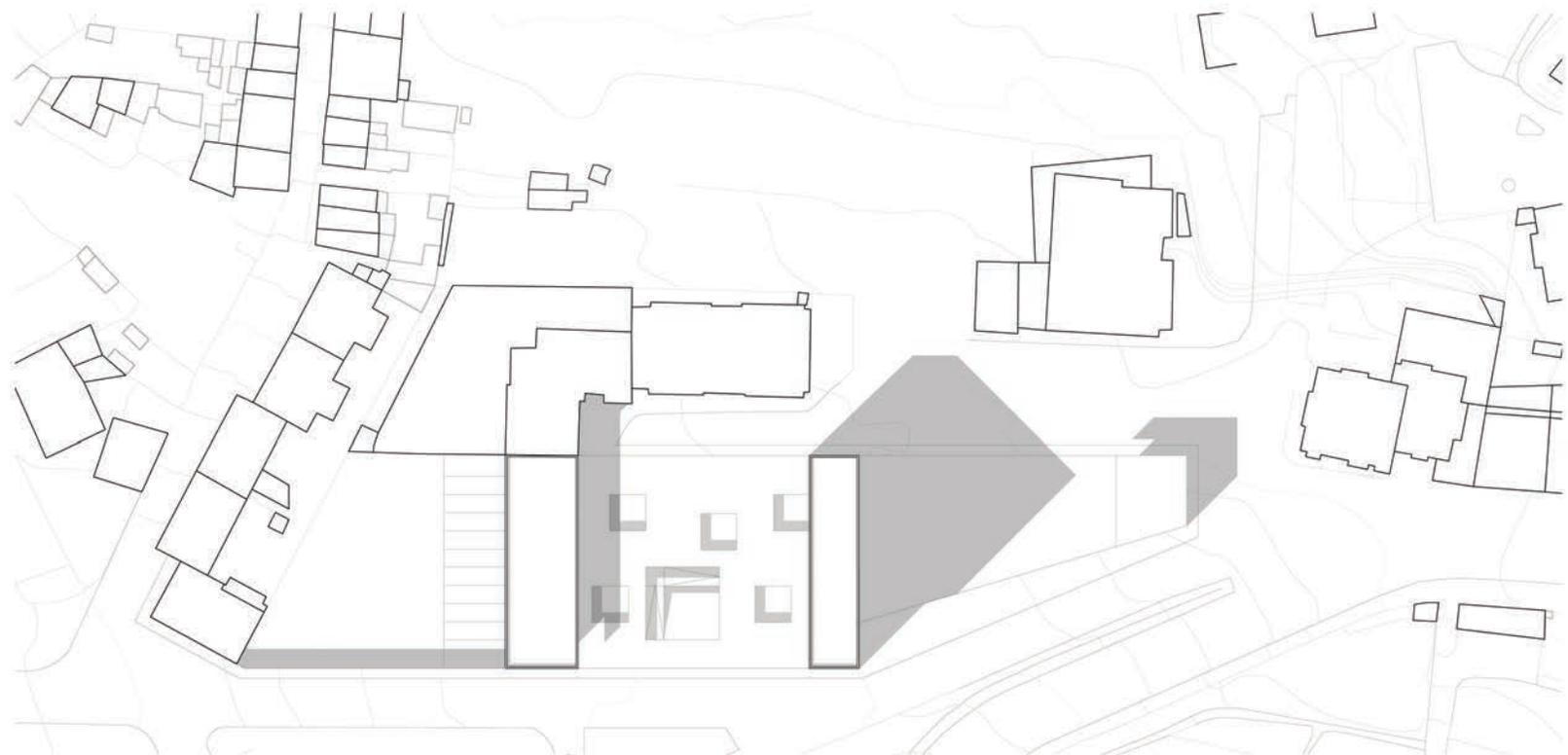


Evolução da forma

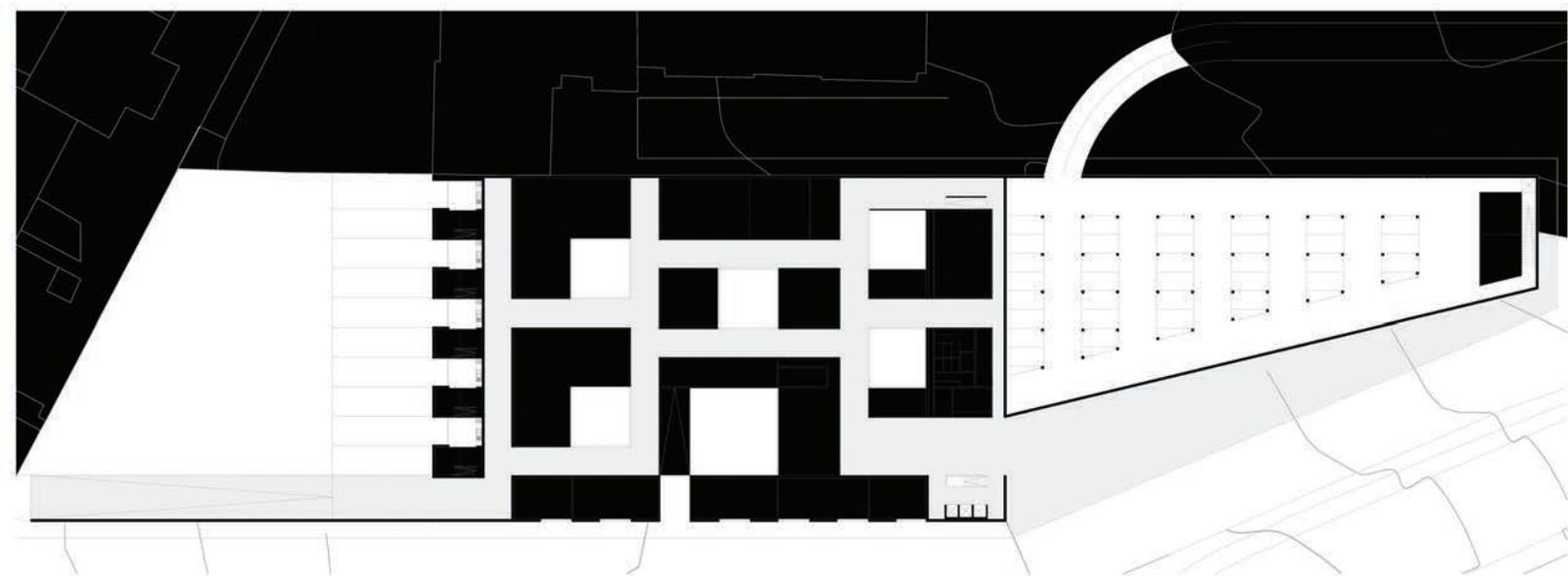


Esquemas em corte da organização dos quartos

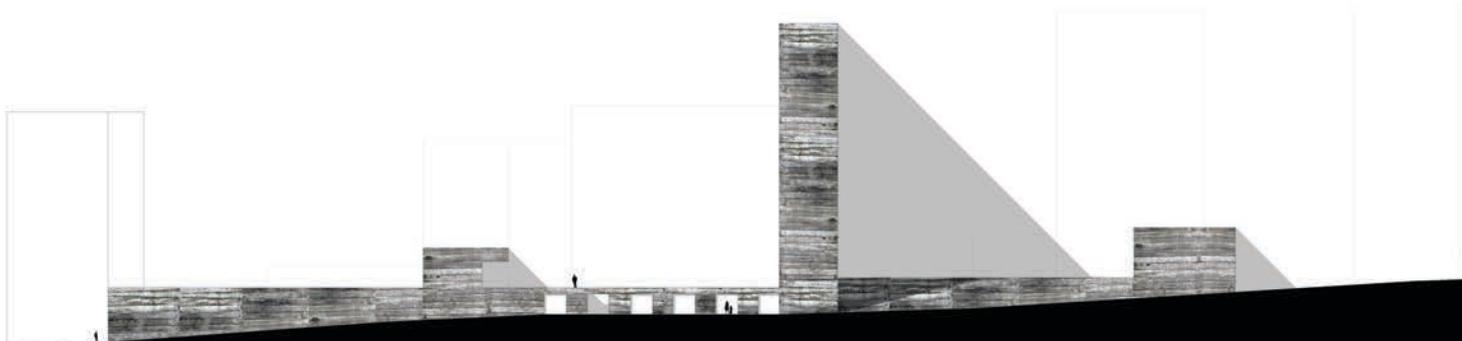
O PROJECTO



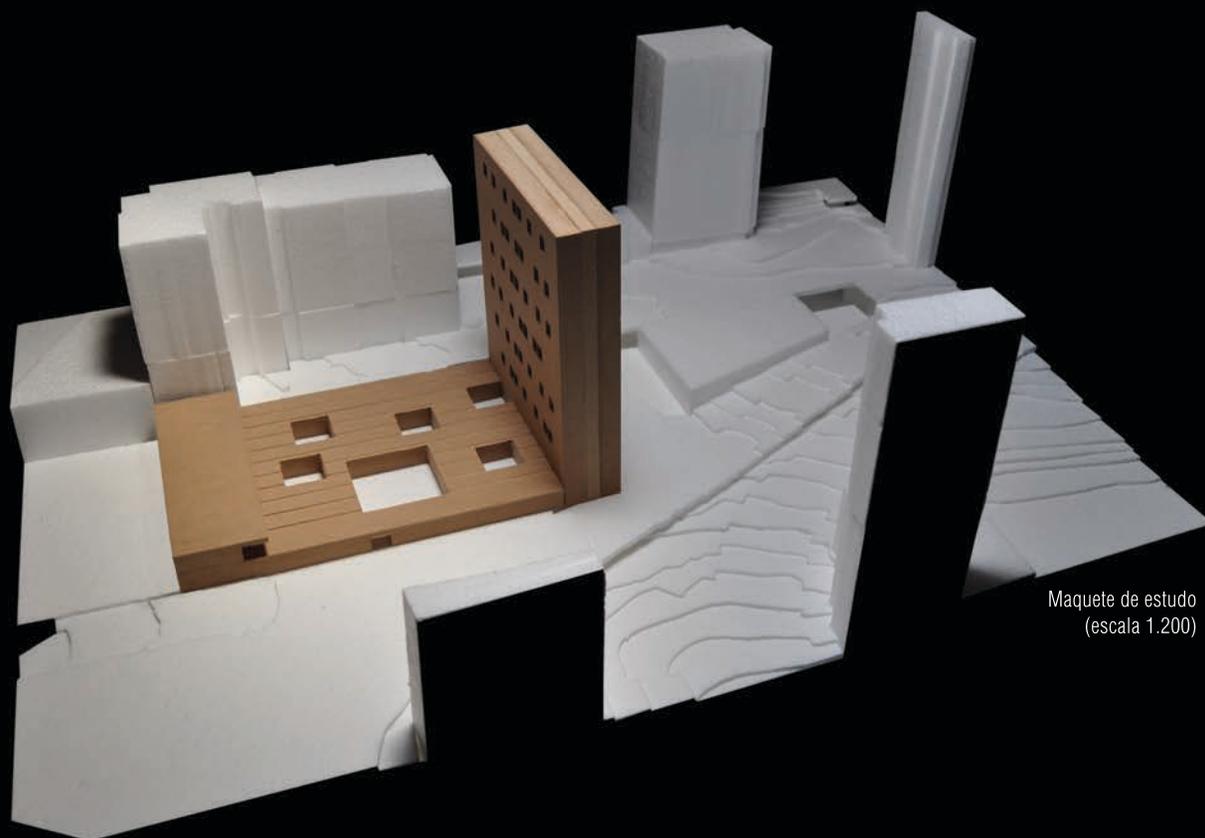
Planta de Cobertura
(sem escala) ☉



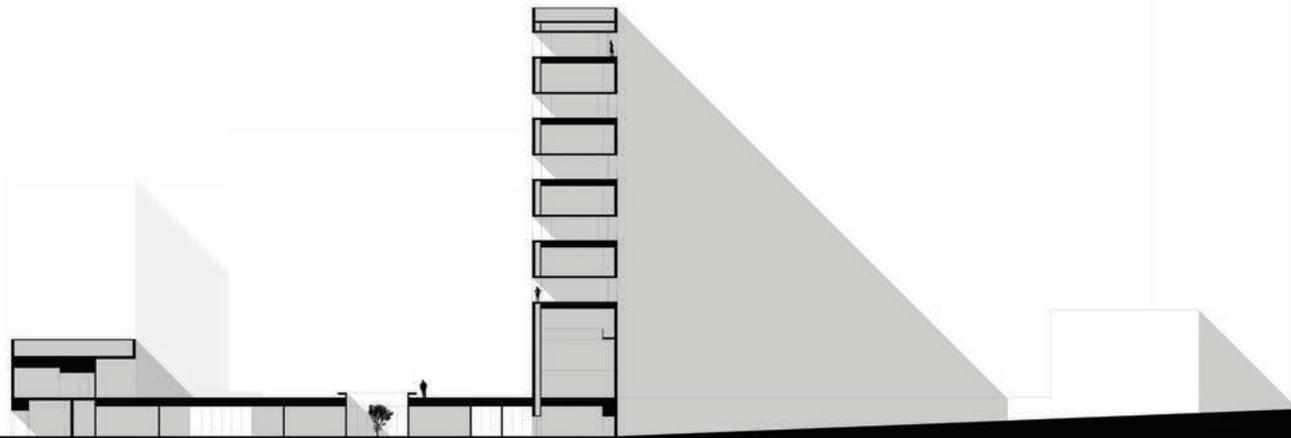
Planta do Piso Térreo
⊖ (sem escala)



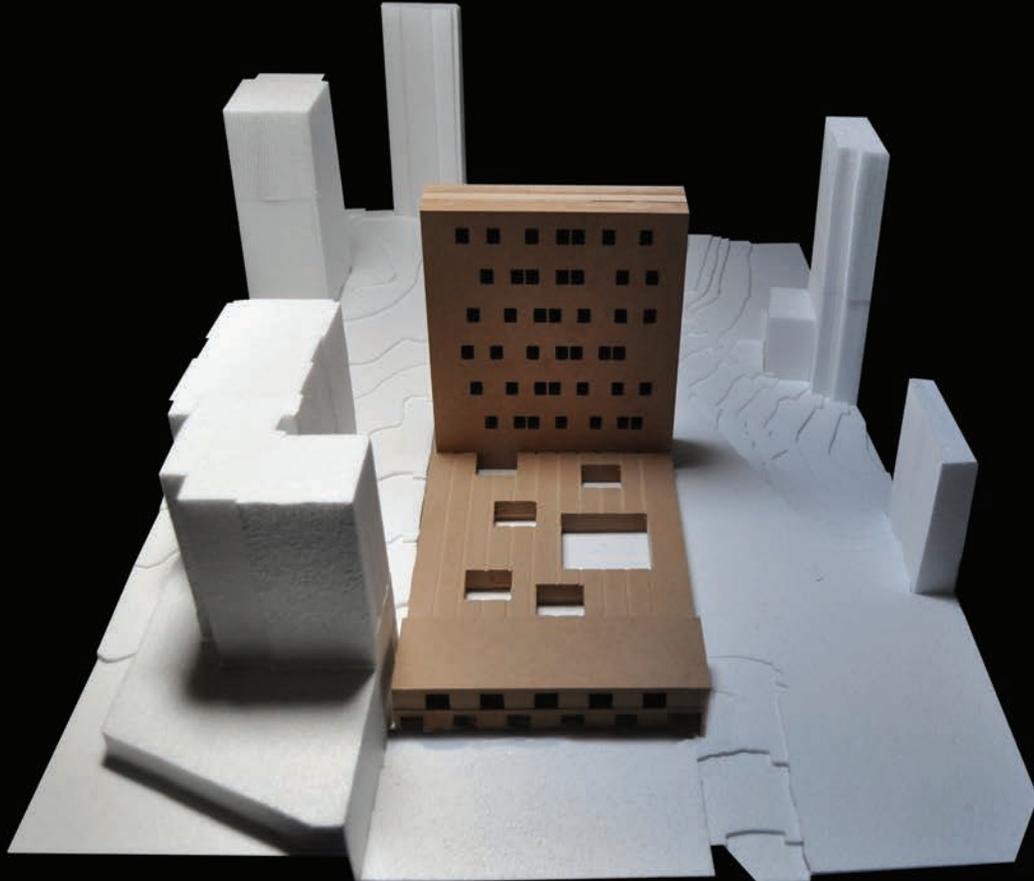
Perfil da nova via de circulação
(sem escala)



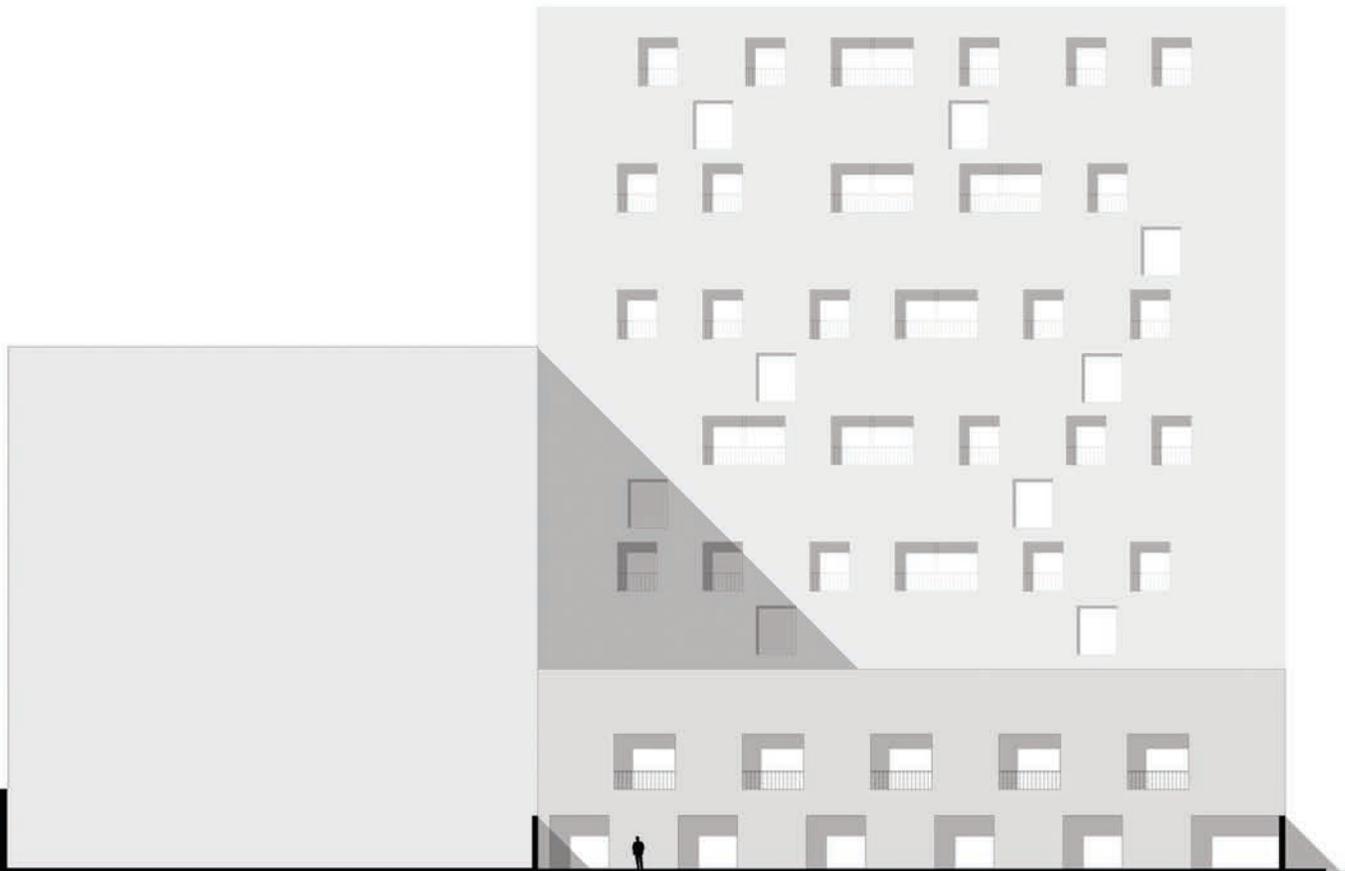
Maquete de estudo
(escala 1.200)



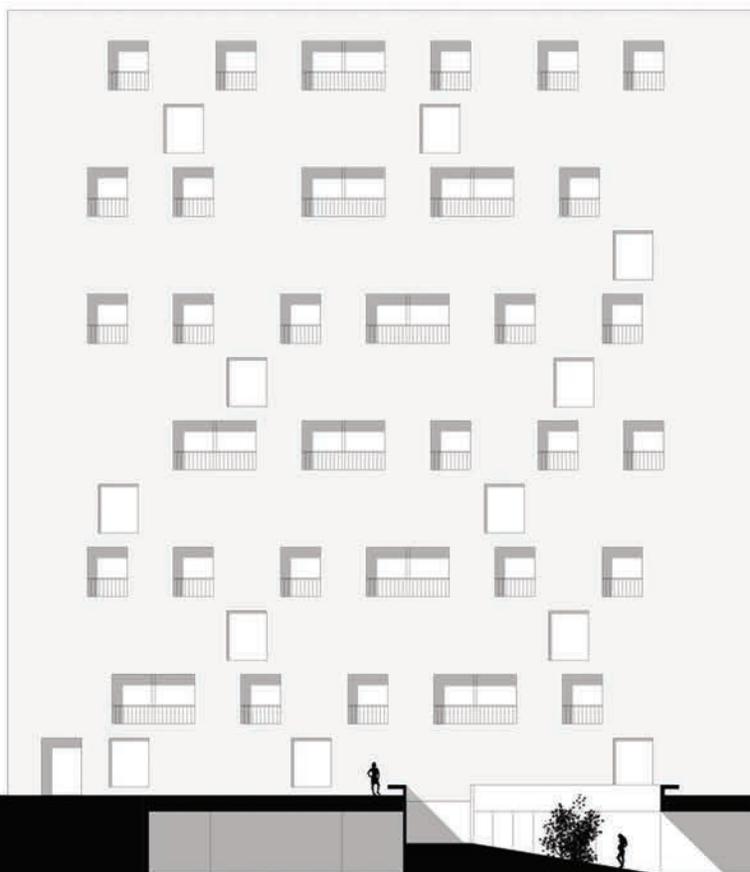
Corte longitudinal
(sem escala)



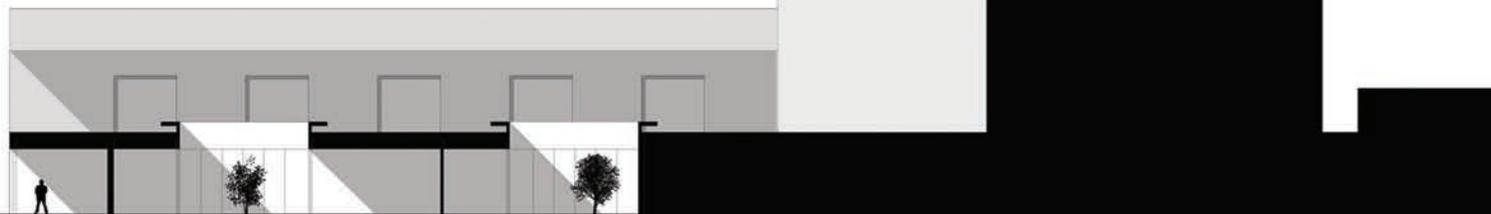
Maquete de estudo
(escala 1:200)



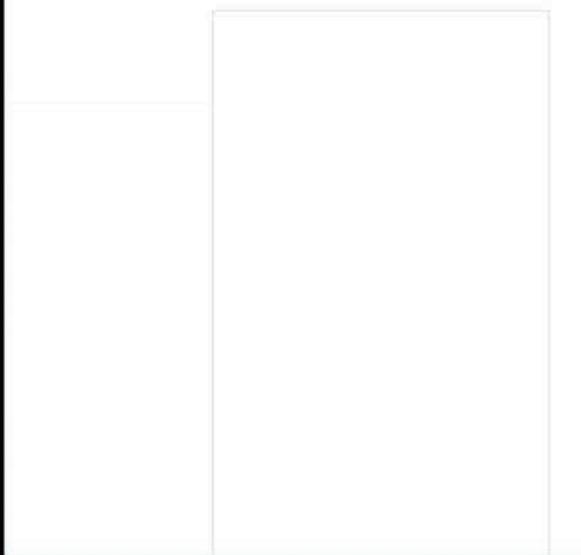
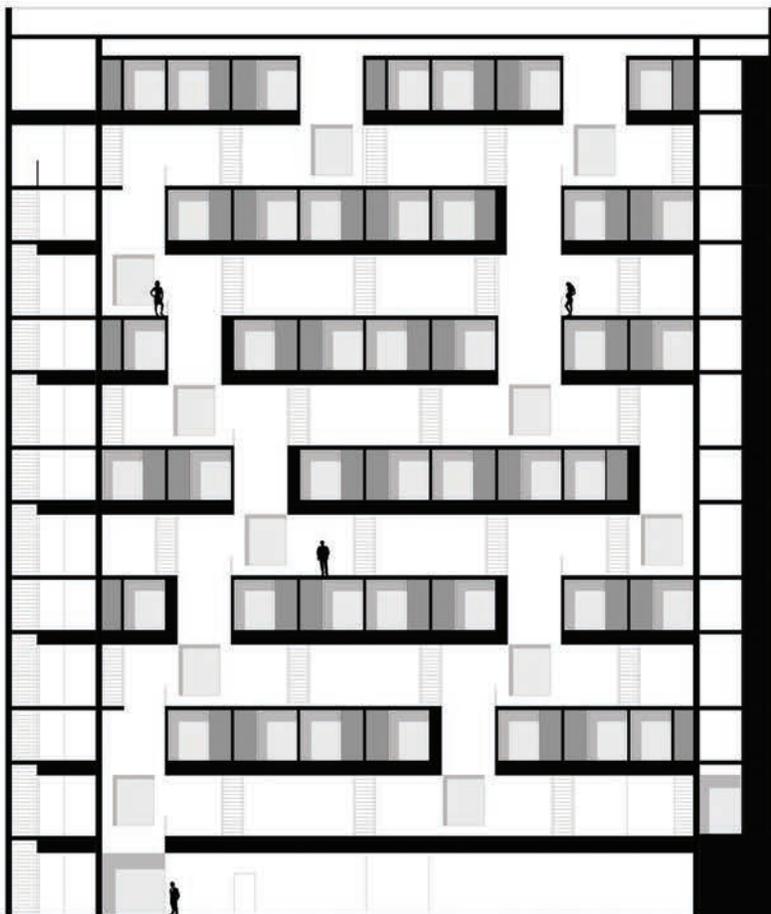
Alçado da Residência dos Docentes
(sem escala)



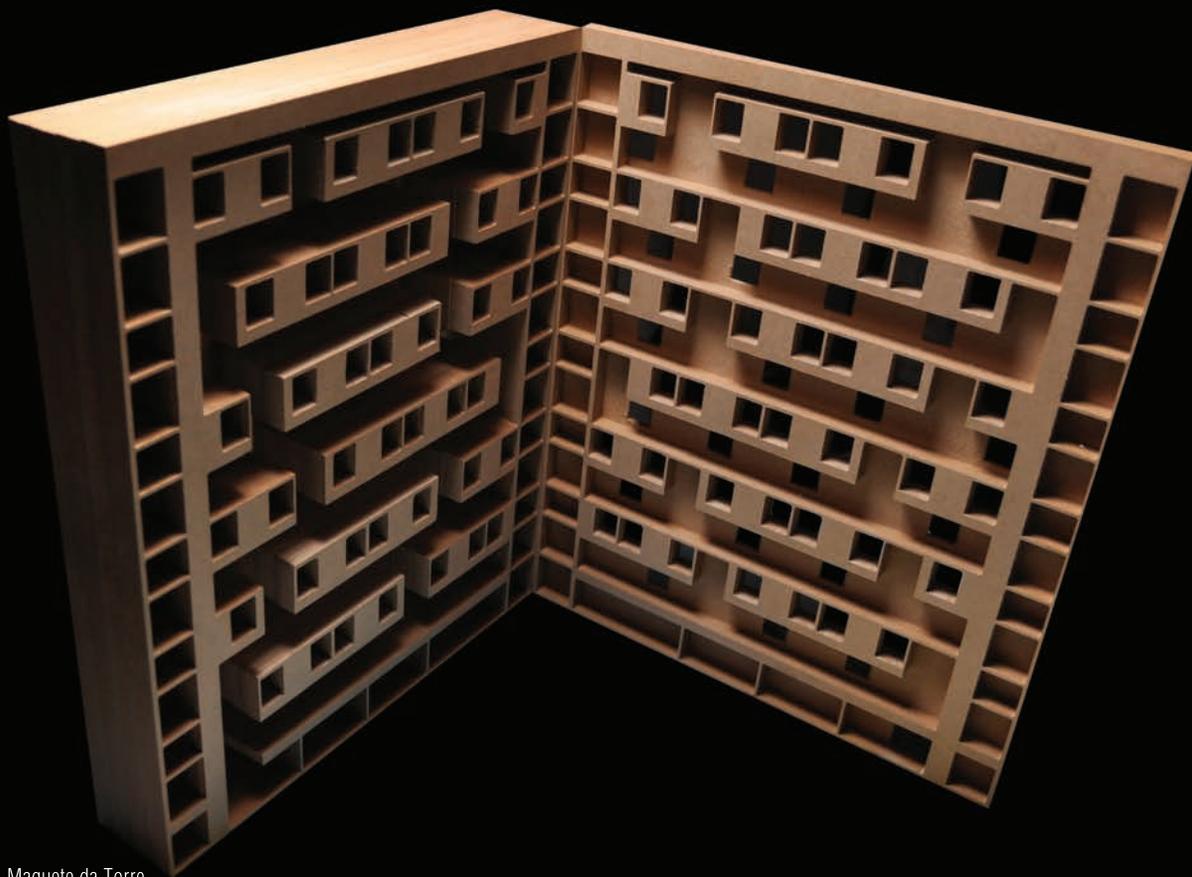
Corte no Embasamento
(sem escala)



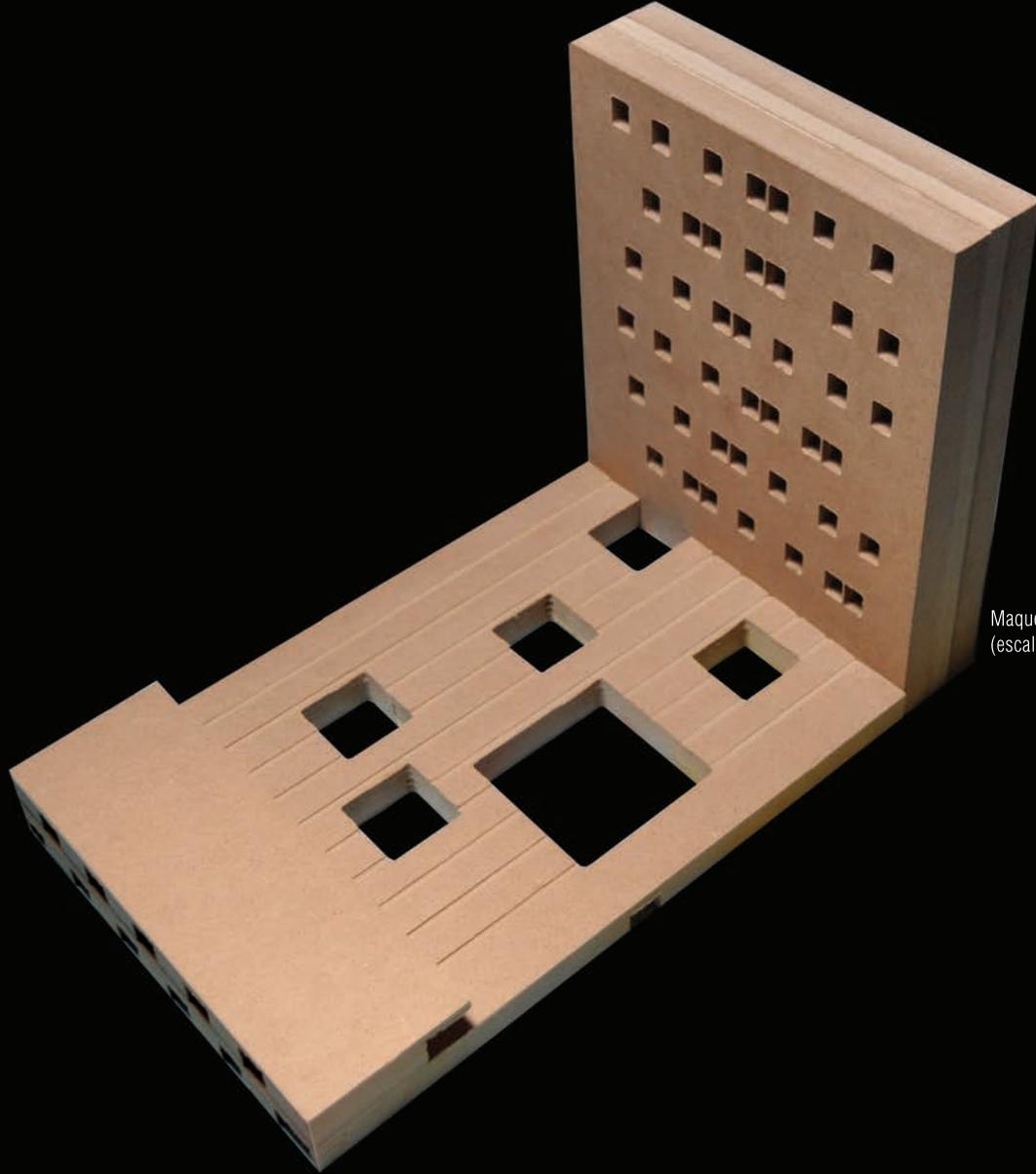
Corte no Embasamento
(sem escala)



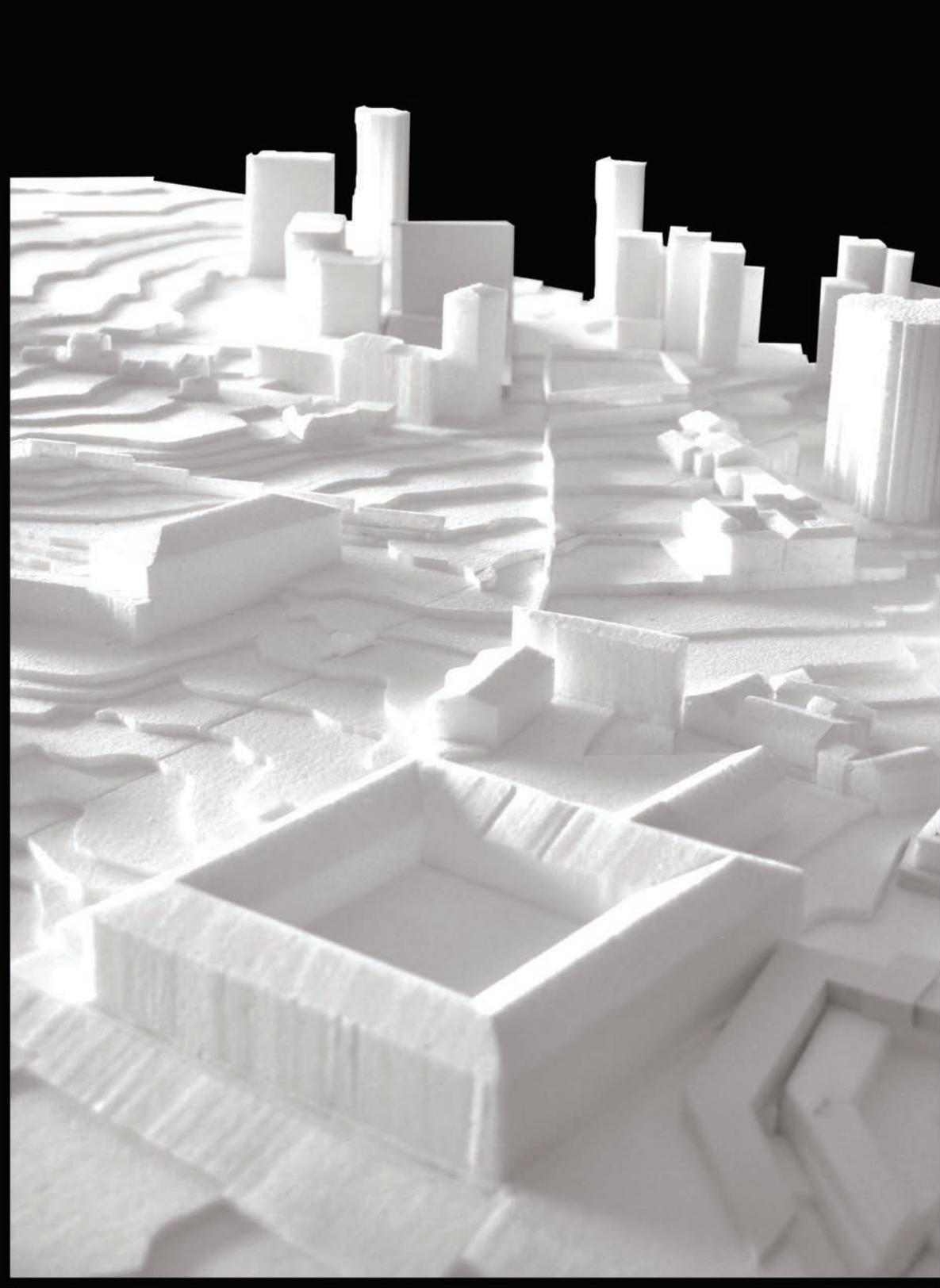
Corte transversal na Torre
(sem escala)



Maquete da Torre
(escala 1.200)



Maquete de estudo
(escala 1.200)



Maquete de grupo
(escala 1.500)

ANEXOS

LABORATÓRIO DE CULTURA ARQUITECTÓNICA CONTEMPORÂNEA

Docente: Ana Yaz Milheiro

Ano lectivo: 2011/2012

Tema:

Depois da Expo'98

Lisboa iconográfica

Apresentação:

Com a Expo'98 deu-se uma progressiva transformação da orla ribeirinha. O objectivo do trabalho de Laboratório deste ano é inventariar o modo como essas alterações se deram através do estudo de um conjunto de intervenções (conjuntos ou edifícios isolados) que tenham deixado a sua marca na margem norte do Tejo. As investigações são montadas, primeiro em grupo, e depois individualmente, de modo a partirem destes casos de estudo, inquirindo as motivações e dinâmicas que estão a transformar rapidamente a imagem e o *skyline* da cidade de Lisboa. Um dos temas centrais é o da representação da cidade.

Metodologia:

Os trabalhos decorrem em duas fases.

1º semestre: os alunos organizam-se em três grupos de trabalho, distribuindo entre si conjuntos de obras. Fase de pesquisa bibliográfica e entrevistas com os autores. Abordagem inicial aos casos de estudo. São produzidos um relatório e três recensões de grupo. A primeira recensão parte da análise comparativa de três filmes sobre Lisboa (*Lisbon Story*, *Um Adeus Português* e *Alice*); A segunda recensão analisa o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (José Saramago, 1984); a terceira recensão sintetiza *Passado Lisboa Presente Lisboa Futuro* (Manuel Graça Dias, 2001)

2º semestre: cada aluno encontra a sua linha individual de pesquisa dentro do tema geral. A pesquisa bibliográfica torna-se mas específica. A análise é individual e pretende-se original.

É produzido um trabalho final com cerca de 26 páginas dactilografadas. Documentação fotográfica, imagens, entrevistas, etc., são incluídos em anexo e não são contabilizados nas 26 páginas finais.

Cada aluno deverá juntar ao trabalho de projecto final o relatório produzido em grupo (facultativo) e o trabalho final individual.

LISTA DE OBRAS

1. Torre do Porto de Lisboa de Gonçalo Byrne;
2. Fundação Champalimaud
3. Hotel do Risco, bar do João Pedro Falcão de Campos e jardins da Proap (João Nunes) em Belém;
4. Museu dos Coches;
5. Museu do Oriente;
6. Agência de Segurança Marítima do Tainha e Estação de Fluvial e de metro de P. Botelho;
7. Projecto para a Ribeira da Naus da PROAP + João Gomes da Silva;
8. Praça do Comércio de Bruno Soares;
9. Casa Saramago de Manuel Vicente e João Santa-Rita (Daniel Santa-Rita);
10. Terminal de Cruzeiros de Carrilho da Graça;
11. Biblioteca Municipal de Lisboa de A. Mateus e A. Oliveira;
12. Conjunto habitacional de Renzo Piano.

ISCTE – IUL

FICHA DE UNIDADE CURRICULAR

Unidade curricular: Projecto Final de Arquitectura

Código: L6096

Tipo: lectivo; Trabalho de Projecto

Nível: 2ºciclo

Ano curricular: 5º - 2011/2012

Semestre: Anual

N.º de créditos: 45 ECTS

Horas de trabalho total: 1125

Horas de contacto: PL – 144; T – 36; S – 36; OT - 2

Língua (s) de ensino: Português

Pré-requisitos: precedências requeridas: Projecto de Arquitectura II

Área científica: Arquitectura

Departamento: Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Docentes: Paulo Tormenta Pinto, Ana Gabriela Gonçalves, Ana Vaz Milheiro (Lab. THAU), Rosália Guerreiro (Lab. URB), Sara Eloy (Lab. TA), Pedro Costa (Lab. Economia);

Objectivos (conhecimentos a adquirir e competências a desenvolver):

Projecto Final de Arquitectura é a Unidade Curricular que encerra a formação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitectura, adquirindo, por isso, um papel de síntese na consolidação e aprofundamento das competências alcançadas pelos estudantes ao longo dos 4 anos anteriores.

Preconiza-se, nesta UC, o incentivo a cada vez maior autonomia, por parte dos estudantes, na resolução dos exercícios propostos e nas decisões de ordem conceptual que venham a adoptar.

Outro objectivo é a clarificação de um entendimento crítico da expressão da arquitectura definida e enquadrada na transversalidade dos vários saberes.

Programa:

Como base programática utilizaremos uma temática de fundo, que suportará a orientação dos diversos trabalhos a desenvolver ao longo do ano lectivo. Será o “Refundação do Centro Urbano” o tema central que desenvolveremos em 2011/2012.

O programa da UC de Projecto Final em Arquitectura consiste na elaboração de um Trabalho de Projecto, requisito obrigatório para a obtenção do grau de mestre. O Trabalho de Projecto é composto por duas vertentes: uma de âmbito projectual e outra de âmbito teórico.

Com o tema central deste ano lectivo pretende debater-se uma tendência contemporânea de reabilitação dos centros urbanos. Esta orientação que é muito evidente na cidade de Lisboa, resulta de um processo de inversão

do processo de expansão das periferias urbanas, que sobretudo a partir da década de 60, tiveram um forte impacto no contexto nacional.

A reavaliação do potencial estratégico e económico do centro urbano é associado a uma consciência representativa da identidade urbana, que numa conjuntura europeia vem adquirir uma expressão muito relevante. Este processo que está também associado à desafectação de algumas áreas da cidade, devido a alterações profundas no modo de operar de algumas indústrias, ou pela imposição de novas estratégias comerciais. A abertura de bolsas de grande dimensão no seio da malha urbana, permitiu que se realizassem alguns projectos estruturantes de iniciativa pública que vieram, de certa forma, colocar sobre a mesa os primeiros sinais de uma possibilidade de retorno a uma ideia de centro urbano. Para além dos investimentos avultados que se realizaram em Lisboa desde os últimos anos da década de 80, como o Centro Cultural de Belém, a Caixa Geral de Depósitos, ou a Expo 98, verificou-se que a importância estratégica do turismo, e o interesse deste sector por uma expressão identitária dos destinos comercializados.

A desafectação de algumas áreas, anteriormente afectas ao Porto de Lisboa, tem possibilitado refundar a toda a área ribeirinha da cidade como área de maior representação e centralidade da cidade de Lisboa. O Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa de 2008, vem clarificar este objectivo estratégico da Cidade, estabelecendo uma inter-relação entre diferentes projectos de grande dimensão e importância que têm vindo a ser materializados na frente ribeirinha da cidade, alguns destes projectos com desenho de arquitectos estrangeiros como é o caso da Fundação Champalimaud de Charles Correa, ou o museu dos Coches de Paulo Mendes da Rocha. Outras obras são também visíveis nesta reafirmação de centralidade, como por exemplo o Altis Belém Hotel do atelier Risco, a Agência Europeia de Segurança Marítima de Manuel Tainha, a revitalização da Praça do Comercio de Bruno Soares, e ainda as obras já previstas para o terminal de cruzeiros de Santa Apolónia de Carrilho da Graça.

Esta temática abre-nos espaço para uma reflexão mais aprofundada sobre alguns conceitos que emergem neste debate, e que podem ser explorados tanto na vertente projectual como na vertente teórica:

- a) Património – A pertinência dos factos arquitectónicos que surgem como memória de anteriores processos de ocupação do solo. Nesta temática será possível debater a extensão do conceito de património e os antagonismos vulgarmente associados e este conceito;
- b) Acessibilidades – Qualidade e dimensão do espaço público e do espaço privado. Debate sobre a morfologia das áreas urbanas consolidadas. Democratização e cidadania. A importância de um desenho arquitectónico integrador;
- c) Terreno vago - Lugares que surgem na transitoriedade do processo pós-industrial, ou áreas de protecção dos grandes acontecimentos urbanos;
- d) Mutações - reflexão sobre a transformação urbana, sobre o modo como pode ser interpretada a cidade contemporânea e como a arquitectura pode integrar-se nesse processo em constante metamorfose.
- e) Território e Paisagem – A paisagem como desígnio do território / o território como suporte de um desígnio de paisagem. A paisagem como resultado de múltiplas intervenções no território, a pertinência da arquitectura na definição da paisagem;

Vertente Projectual

É definida uma área de intervenção abrangente, no vale de Santo António, na proximidade do convento de Santos-o-Novo.

O Vale de Santo António, abre-se sobre o estuário do Tejo, entre Santa Apolónia e o Parque das Nações, lado, a lado com a freguesia de Marvila. A identidade deste Vale fica fortemente marcada pela presença do Convento de Santos-o-Novo, obra expressiva do período filipino, construído no Séc. XVII, para as comendadeiras da Ordem de Santiago.

O Vale de Santo António consubstancia uma fractura geo-morfológica, acentuando fortemente a divisão Ocidente/Oriente que caracteriza a cidade de Lisboa. Em paralelo com o Vale da Baixa Pombalina e com o Vale de Alcântara, este talvegue, representa um canal de penetração no coração da cidade. Contudo e inversamente à Baixa Pombalina e, até mesmo, a Alcântara, o Vale de Santo António, permanece expectante, reflectindo a expressão de um território outrora periférico.

Esta área da cidade, que pode definir-se entre a Penha de França, o Alto de São João e o rio Tejo, detém a Avenida Mouzinho de Albuquerque como eixo viário estruturante. Na intercepção do Vale de Santo António com o rio existe uma forte actividade portuárias e um terminal de contentores.

Consciencializando todo este diagnóstico terá sido aprovado, em 2006, pela Câmara Municipal de Lisboa o Plano de Urbanização do Vale de Santo António, promovido pela EPUL e desenvolvido pelo Arq. Manuel Fernandes de Sá, o qual tinha com referência a construção da nova biblioteca Municipal de Lisboa, projecto dos Arquitectos Aires Mateus e Alberto Oliveira. Este novo equipamento que poderia mapear-se em conjunto com as grandes intervenções ribeirinhas, anteriormente descritas, permanece sem grandes desenvolvimentos. Apesar do enorme potencial paisagístico e fundiário do Vale, mantém-se os registos urbanos e de vivência do passado, em contraponto com os edifícios de habitação social já construídos a montante.

As questões que se colocam nesta área da cidade permitem-nos reflectir, não só sobre o desejo de centralidade presente no contexto actual da cidade de Lisboa, mas também sobre os mecanismos urbanísticos e arquitectónicos que permitirão tornar viável esta mesma intenção.

A propósito deste tema procura-se o estabelecimento de um entendimento contemporâneo que permita ampliar a capacidade crítica dos alunos, na sua relação as dinâmicas urbanas, com o território, e com as políticas orientadoras da gestão dos lugares.

Para tornar possível o desenvolvimento da pesquisa preconizada nesta FUC, serão distribuídos enunciados de projectos que visão a experimentação da arquitectónica, no binómio macro/micro escala, introduzindo-se um dialogo permanente entre aquilo que são as condições dos lugares, sedimentadas num conjunto amplo de factores e o rigor do detalhe rigoroso do traço do arquitecto.

Vertente Teórica

A vertente teórica da UC de Projecto Final de Arquitectura será desenvolvida, de acordo com a regulamentação expressa no REACC do DAU. Ao início do ano lectivo serão propostos 4 laboratórios de investigação, que colocarão linhas de pesquisa autónomas nas áreas científicas de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo, de Urbanismo, de Economia, de Desenho e de Tecnologias de Arquitectura, cada uma destas áreas terá um docente responsável. Os diversos programas de investigação serão lançados na primeira semana lectiva, cabendo aos estudantes a escolha de uma das linhas de investigação.

Considerando a temática de fundo que orienta o programa desta Unidade Curricular, abrem-se possibilidades de investigação que serão especificadas e delineadas pelos docentes responsáveis de cada um dos laboratórios. Pretende-se deste modo que os trabalhos de teóricos possam assumir-se como instrumentos de aprofundamento dos conteúdos programáticos traçados, em Projecto Final de Arquitectura.

Bibliografia básica:

- AA.VV. *Revista AV* - Pragmatismo e Paisagem, nº 91 de Setembro/ Outubro de 2001;
- BUINHAS, Marco – *Gonçalo Byrne, Geografias Vivas*, Edições da Ordem dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 2006; .
- CHOAY, Françoise – *O Urbanismo, Utopias e Realidades* - Uma Antologia, editora Perspectiva, São Paulo, 2002;
- DOMINGUES, Álvaro - *Cidade e Democracia, 30 anos de transformação urbana em Portugal*, Universidade de Aveiro e Argumentum Edições, Estudos e Realizações, 2006;
- GARCIA, José Manuel (coord.) *Histórias de Lisboa – Tempos Fortes*, Direcção Municipal de Cultura, Gabinete de Estudos Olisiponenses, Câmara Municipal de Lisboa;
- GRANDE, Nuno *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa* (Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC). Coimbra: policopiado, 2009;
- MONTANER, Josep Maria – *Después del Movimiento Moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, 2ª ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995;
- MURPHY, John – *O Pragmatismo – de Pierce a Davidson*, Edições Asa, Porto 1993;
- SOLÁ-MORALES, Ignasi - *Diferencias. Topografía De La Arquitectura Contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1995;
- SOLÁ-MORALES, Ignasi – *Territórios*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2006;

Bibliografia complementar:

- BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la Arquitectura Moderna*, 8ª edição, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- BOSAL, Valeriano - *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas* Contemporáneas Volume I e II, 2ª ed., La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 2000;
- CALDEIRA CABRAL, Francisco e RIBEIRO TELLES, Gonçalo – *A Arvore em Portugal*, 2ª ed. Assirio & Alvim, Lisboa, 2005;
- DELEUZE, Gilles - *Diferença e Repetição*, Relógio de D'Água, Lisboa, 2000;
- DELEUZE, Gilles - *El Pliegue*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989;
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi - *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Editorial Nerea, S. A., Madrid, 1994;
- TAFURI, Manfredo – *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, MIT Press, Massachusetts, 1987;
- TRÍAS, Eugenio - *Lógica del Límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991;

Processo de ensino-aprendizagem:

O modo como serão estruturadas as aulas e os exercícios seguirá o espírito do Processo de Bolonha, ou seja será incentivada a aquisição de competências, fundamentando a progressiva autonomia dos estudantes.

Será contudo fundamental, alicerçar-se um amplo debate sobre os trabalhos em curso, o qual será realizado nas horas lectivas da UC. Estão também previstos um conjunto de seminários temáticos que contribuirão para ampliar criticamente os conteúdos da UC.

Processo de avaliação:

Será atribuída uma classificação final (de 0 a 20 valores) no final do 2º semestre.

No final do 1º semestre será dada uma classificação intermédia.

As classificações a atribuir terão em linha de conta a qualidade dos trabalhos elaborados. Será dada uma atenção à assiduidade que entrará como parâmetro no processo de avaliação.

Todo o processo de avaliação final da UC de Projecto Final de Arquitectura esta explicitado do REACC

A. Enquadramento

O adiamento sucessivo do reinício das obras da nova Biblioteca Central e Arquivo Municipal de Lisboa, de acordo com projecto do «Atelier» dos arquitectos Aires Mateus e encomenda de Pedro Santana Lopes em 2006, parece ter tido um ponto final com as declarações do Presidente da edilidade, Dr. António Costa. O autarca declarou, no dia 29 de Fevereiro de 2011 ao periódico «Diário de Notícias» que as circunstâncias financeiras presentes da Câmara Municipal de Lisboa a obrigam a assumir a desistência do projecto.



Quase um ano depois, António Costa afirmou à RTP (sábado, 13 de Janeiro de 2012) a sua intenção de instalar a Biblioteca e Arquivo da cidade na mesma zona, mas aproveitando um edifício patrimonial centenário: o antigo Convento das Comendadeiras de Santos, em Santos-o-Novo.

Afirmou o autarca que «os custos do projecto dos arquitectos Aires Mateus encomendado no mandato de Pedro Santana Lopes são manifestamente excessivos para as possibilidades actuais de financiamento da Câmara» e que «de resto, a cidade tem já uma tradição remota no uso de estruturas conventuais para alojamento de bibliotecas, uma vez que a Biblioteca Nacional se achou alojada durante muitos anos dos séculos XIX e XX no antigo Convento de São Francisco, ao Chiado. São edifícios de grande porte, cuja tipologia modular se adequa muito oportunamente aos sistemas de classificação de matérias que é próprio das bibliotecas».

Acrescentou por fim António Costa que «toda a zona do Vale Escuro/Vale de Santo António, que integra a estratégia camarária de renovação da «frente ribeirinha» da cidade, ganhou recentemente nova dinâmica, com a decisão camarária, em conjunto com a Irmandade do Senhor dos Passos, sediada na Igreja do Convento de Santos-o-Novo, de implementar na sua vizinhança o novo «Centro de interpretação das Relíquias dos Santos Mártires», pelo que o alojamento da Biblioteca e Arquivo nas instalações conventuais vem beneficiar de sinergias locais que irão valorizar toda esta parte da cidade».

B. Novo Edifício para Residência de Estudantes do ISCTE-IUL

Levando em conta as intenções camarárias para o Convento de Santos-o-Novo e toda a respectiva envolvente, é o aluno convidado a produzir, para a zona do Vale Escuro, em local a seleccionar por si, um projecto para a Nova Residência de Estudantes do ISCTE-IUL.

O Programa Arquitectónico a resolver no âmbito do exercício compõe-se nomeadamente de:

1. ZONAS COMUNS

- 1.1 – Átrio de recepção/portaria – 50m².
- 1.2 – Espaço técnico (quadros eléctricos, bastidores, etc) – 30m²
- 1.3 - Instalação sanitária comum, subdividida por sexo e deficientes – 35 m².
- 1.4 – Lavandaria comum (de acesso e uso dos estudantes) – 40 m².
- 1.5 – Rouparia, para guarda de lençóis de cama e toalhas de banho – 25 m²
- 1.6 – Cozinha de uso comum (utilizável pelos estudante), incluindo zonas de guarda individual de alimentos em cacifos ou em frigoríficos comuns – 50 m².
- 1.7 – Ginásio, com pequeno balneário subdividido por sexo –70 m².

2. ZONAS DE USO DO PESSOAL EMPREGADO NA RESIDÊNCIA

- 2.1 – Sala de estar do pessoal – 20 m².
- 2.2 – Vestiário, com instalação sanitária para o pessoal em anexo (ambos os sexos), incluindo uma base de chuveiro autónoma – 15m².
- 2.3 - Gabinete do director da unidade –15 m².
- 2.4 – Secretaria/contabilidade/arquivo, em anexo ao gabinete da direcção – 15m².

3. ZONA SOCIAL DOS ESTUDANTES

- 3.1 - Sala de Informática, produção de trabalhos e estudo, dotada de fotocopiadora, «*scanner*» e pequena biblioteca integrada de apoio (enciclopédias, atlas geográficos, dicionários de línguas, etc.) – 40m².
- 3.2 – Sala de jogos – 70 m².
- 3.3 – Sala de estar/TV – 50 m²

4. ALOJAMENTOS

- 4.1 – Cinco apartamentos, dotados de: quarto de cama com 2 camas; instalação sanitária; pequena zona de estar, com «kitchenette» incorporada – 40 m².
- 4.2 – Vinte-e-cinco quartos de cama, com instalação sanitária, dotados de 2 camas individuais - 15 m² +IS.
- 4.3 – Dez quartos de cama, com instalação sanitária de apoio, dotados de 3 camas individuais -20 m²+IS.

5. EXIGÊNCIAS CONSTRUTIVAS

As instalações devem respeitar a legislação em vigor nomeadamente:

- Regulamento de Segurança contra incêndios em edifícios de serviços
- REGEU
- Regulamento de acessibilidades
- Legislação aplicável a edifícios de alojamento local. Decreto-Lei no. 39/2008.

C. Prazos de Entrega

C1 – 29 de Março (5ªfeira). **Estudo Prévio**, composto de:

- planta(s) de localização nas escalas mais adequadas, evidenciando a relação da proposta com a envolvente mais restrita (arranjos exteriores) e mais larga (conjunto urbano e sistema geral da cidade);
- plantas, cortes e alçados na escala 1/200;
- memória descritiva;
- «maquetes» de trabalho ilustrativas das soluções preconizadas;
- outros elementos que se revelem oportunos.

C2 – Período de avaliações no final do 2º Semestre, em data a acertar oportunamente. Anteprojecto de Arquitectura composto de:

- planta(s) de localização nas escalas mais adequadas, evidenciando a relação da proposta com a envolvente mais restrita (arranjos exteriores) e mais larga (conjunto urbano e sistema geral da cidade);
- plantas, cortes e alçados na escala 1/100, evidenciando as soluções construtivas adoptadas, com evidência para a estabilidade;
- detalhes construtivos, evidenciando pormenorização construtiva;
- memória descritiva;
- «maquetes» de trabalho ilustrativas das soluções preconizadas;
- outros elementos que se revelem oportunos.

