

FRANCISCO CONCEIÇÃO SILVA | *O Arquitecto, o Atelier e a Obra*

Francisco da Conceição Silva (1922-82) foi, sem dúvida, um dos mais importantes arquitectos portugueses do século XX. O seu percurso singular inscreveu-se determinantemente no contexto da arquitectura moderna portuguesa, embora muitas vezes a sua actuação o tenha levado a transcender os limites estritos daquela que era realmente a sua paixão, a prática arquitectónica. De forma pioneira, procurou o envolvimento interdisciplinar e a máxima pormenorização projectual para atingir, em cada uma das suas obras, a adequação aos desejos do cliente, a máxima eficácia em todo o processo e, acima de tudo, o rigoroso cumprimento para com a qualidade espacial e material. Buscando sempre uma actualização dos fundamentos da arquitectura, Conceição Silva participou activamente na conquista do espaço cultural necessário ao desenvolvimento de uma arquitectura verdadeiramente moderna no nosso país, acompanhando inclusive a vaga europeia de revisão e de adaptação à realidade local – realidade essa, no caso português, em profunda transformação ao longo das décadas de 50, 60 e 70.

Muitas vezes desvalorizado em relação a outros arquitectos em parte da historiografia nacional – provavelmente devido a certos equívocos¹ que se têm vindo a clarificar com o tempo, bem como ao seu “exílio” e morte precoce no Brasil –, Conceição Silva sempre se bateu pela actualização da arquitectura em Portugal, pela dignificação da classe, pela renovação do ensino e pela promoção das artes, como veremos mais à frente. No entanto, a sua maior contribuição, plasmada nos edifícios que nos deixou, talvez seja a procura de uma «*arquitectura como obra de síntese*»², ou seja, a elaboração, em cada projecto, de todos os elementos necessários – desde as características espaciais, ao *design* do mobiliário, à integração de obras de arte, etc. – para a criação de um ambiente próprio e unitário: uma *obra global* – reflexo da forte influência de Le Corbusier (1887-1965), Alvar Aalto (1898-1976) e especialmente Frank Lloyd Wright (1867-1959) –, fruto de uma personalidade dinâmica que nunca comprometeu a qualidade da sua arquitectura.



Pormenor das Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.
Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim. 2010]

1940-1959 | FORMAÇÃO E MATURIDADE

A formação superior do arquitecto teve, naturalmente, impacto naquilo que viria a ser a postura de Francisco Conceição Silva perante a profissão. Por um lado, o reduzido número de alunos da sua turma na Escola de Belas Artes de Lisboa permitiu-lhe partilhar as aulas de desenho com alunos de pintura e escultura, áreas que inúmeras vezes o arquitecto fez questão de integrar nos seus projectos logo desde a fase de concepção. Por outro lado, sentia que o método de ensino de tradição *Beaux Arts* que vigorava na escola era manifestamente desajustado no tempo e insuficiente em conteúdos determinantes para o exercício da profissão, razões pelas quais manteve uma difícil relação com Cristino da Silva (1896-1976), um dos seus professores mais conservadores. Esta atitude crítica perante a sua formação académica vai fazer com que, ainda estudante, aborde este tema no I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, juntamente com Cândido Palma de Melo (1922-2002), defendendo, entre outros aspectos pertinentes – como a homogeneização da admissão ao curso, a existência de uma disciplina de Construções desde o primeiro ano ou a criação de um curso autónomo de Urbanismo –, uma reforma que permitisse «*a aprendizagem da Arquitectura de Hoje*»³, num curso que desde o início incutisse «*um espírito de investigação, abolindo-se por completo toda a parte de ensinamento à base da cópia como processo de ensino*»⁴, criticando o papel do professor-examinador, que se dedica «*a exigir em vez de ensinar; a dar notas em vez de conselhos; a perguntar em vez de responder*»⁵. Por fim, e não menos importante, Conceição Silva trava conhecimento com outros alunos⁶, formando um grupo bastante unido até ao fim do curso, cujo contacto e companheirismo mantém nas décadas seguintes, como podemos verificar, através da tese de Inês Leite, pela troca posterior de correspondência.

Conceição Silva obtém o diploma de arquitecto em 1949. Após uma breve passagem pelo atelier de Adelino Nunes e pela Federação das Caixas de Previdência, cria uma “sociedade” com o arquitecto José Bastos, que vai ter na habitação unifamiliar para a classe média/alta a sua principal linha de actuação⁷. Por volta de 1953, Conceição Silva monta o seu atelier individual e, devido à escassez de encomendas, dedica-se ao desenho de mobiliário (no princípio com José Daniel Santa-Rita (1929-2001)⁸), que tem a oportunidade de apresentar ao público na *Ja/co*, loja lisboeta de referência, numa exposição conjunta com obras de arte

de Júlio Pomar (n.1926), Querubim Lapa (n.1925), Sá Nogueira (1921-2001), Jorge Vieira (1922-98), entre outros – uma mostra integrada e harmoniosa que, nas palavras do arquitecto, «foi, pelo menos, um escândalo... já não digo um sucesso comercial, mas foi um escândalo, no momento»⁹.

A boa recepção da exposição por parte do público vai proporcionar a Conceição Silva uma série de encomendas para espaços comerciais, essencialmente na zona da Baixa-Chiado, das quais importa salientar a loja *Rampa* (1955¹⁰), onde, através de uma ampla fachada de vidro se pode descortinar uma «*rampa sinuosa em betão armado e alcatifada – elemento central que unifica o espaço – [que] conduz os visitantes a uma verdadeira promenade architecturale ao modo de Le Corbusier (e a lembrar também as rampas expressivas de Óscar Niemeyer)*»¹¹. As lojas projectadas durante esta década – não só por Conceição Silva mas também por Keil do Amaral (1910-75) ou pela dupla Victor Palla (1922-2006) e Bento d'Almeida – vão qualificar a oferta comercial no coração da capital, actualizando o gosto e promovendo os estabelecimentos sem nunca descurar a qualidade e carácter unitário dos espaços. Segundo Ana Tostões, Conceição Silva renova «*com marca de autor a melhor arquitectura “comercial”, lançando qualificadamente o novo conceito de “design”, miscigenando com notável mestria a poética scarpiana com a naturalidade da expressão do empirismo nórdico*»¹².

Ainda nos anos 50, Conceição Silva demonstra nos seus projectos um aprofundamento das questões espaciais e construtivas, bem como uma constante atitude de experimentalismo e de incorporação de novas formulações conceptuais que surgem ao longo desta década. Torna-se importante salientar a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* – iniciado em 1955, enquanto Conceição Silva integrava a direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos, e publicado em 1961 –, que vai permitir combater os falsos regionalismos, bem como legitimar a inserção no contexto nacional de uma arquitectura moderna alicerçada nas lições dadas pela arquitectura popular, caracterizada por uma economia de meios, pela adaptação ao sítio e ao clima, e como o resultado de um aprimorar das técnicas construtivas e das soluções funcionais ao longo dos séculos.

Durante este período, Conceição Silva dedica-se, a par da arquitectura comercial, a projectar moradias. A habitação unifamiliar em Portugal nos anos 30 e 40 era o resultado do

confronto entre as referências estilísticas adoptadas pelos arquitectos – por um lado, o tema da casa regionalista portuguesa¹³, cuja promoção atinge o seu auge na Exposição do Mundo Português em 1940, e por outro a estética moderna de inspiração racionalista, que tinha sido introduzida em Portugal nos anos 20¹⁴, e que remetia para arquitectos como Mallet-Stevens (1886-1945) ou, mais tarde, Le Corbusier –, o qual originava maioritariamente uma arquitectura híbrida onde se assistia à colagem de elementos modernistas e/ou tradicionais em concepções rígidas onde o tema do habitar moderno ainda não existia. Somente nos últimos anos de 1940 e na década de 1950 vamos assistir ao aparecimento de propostas realmente distintas, ao que não é alheio a acção organizada de alguns grupos resistentes no campo político e artístico – saliente-se a acção dos intelectuais do MUD (Movimento de Unidade Democrática), responsável pela organização da *I Exposição Geral de Artes Plásticas* (1946); as ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), que segundo Castro Rodrigues foram constituídas com o principal objectivo de comprar a revista *Arquitectura, Arte e Construção*¹⁵ (que passa a ser um dos principais meios de divulgação da arquitectura moderna nacional e internacional em Portugal), e cujos membros tiveram uma participação activa na defesa de uma nova realidade arquitectónica no Congresso de 1948, assim como os seus pares que vieram do Porto, e que antes tinham constituído a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos). A influência de duas figuras tutelares nas principais cidades do país – Keil do Amaral em Lisboa e Fernando Távora (1923-2005) no Porto – vai também contribuir para uma redefinição dos pressupostos pelos quais se deveria reger a nova arquitectura, através das suas reflexões teóricas, da sua actividade enquanto pedagogos, bem como dos seus próprios projectos – de referir, no campo da habitação unifamiliar, a Casa Souza Pinto, no Restelo (1950, Prémio Municipal de Arquitectura de 1951), de Keil, e o assumidamente moderno projecto CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto) de Fernando Távora (1950), para uma casa na Foz do Douro.

As moradias que Conceição Silva projecta no início da década de 50 – como a Casa José Ribeiro da Cunha (1952-55), no Restelo – alinham-se, então, numa corrente moderadamente moderna que rejeita a aplicação acrítica dos *cinq points de l'architecture moderne* de Le Corbusier, provavelmente devido à influência que a arquitectura moderna brasileira atinge no contexto internacional – principalmente com a exposição *Brazil Builds*,

Architecture New and Old 1652-1942, no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1943, e com a publicação do respectivo catálogo –, e que também se faz sentir em Portugal, chegando a realizar-se duas exposições a ela dedicadas, em 1949 (no Instituto Superior Técnico) e em 1953 (na Sociedade Nacional de Belas Artes, por ocasião do *III Congresso da União Internacional dos Arquitectos*). No entanto, os arquitectos portugueses vão na maioria dos casos efectuar uma leitura pouco profunda dos fundamentos da nova arquitectura brasileira, limitando-se a recorrer ao seu vocabulário mais visível, resultado da adaptação da arquitectura moderna ao clima tropical, sem reflectir sobre a origem de tal linguagem e sem investir na questão estrutural que anima o panorama arquitectónico no Brasil.

Por outro lado, esta postura mais “brasileira” do que “europeia” – portanto mais periférica – pode ter contribuído para o início rápido de uma reavaliação do Movimento Moderno, cuja versão mais ortodoxa nunca chega verdadeiramente a ter manifestação construída no nosso país. É curioso ver que ainda antes do momento em que se assiste ao esforço maior pela introdução da arquitectura moderna em Portugal, o Congresso de 1948, já Aldo van Eyck (1918-99) tinha, um ano antes no CIAM 6 em Bridgewater, criticado a utopia funcionalista e uniformizadora do Movimento Moderno¹⁶ – debate que em Portugal se deve em grande parte a Fernando Távora, que participa nos CIAM de 1951 a 1959, assistindo ao surgimento do *Team 10* e à crescente contestação ao estilo internacional.

No entanto, como nos diz Inês Leite, «só em finais de cinquenta, com o suporte teórico proporcionado pelo *Inquérito à Arquitectura Popular*, é que se verifica uma viragem com consequências práticas a nível do projecto, assumindo uma posição contextualista já informada, baseada numa nova metodologia projectual assente na pesquisa, entrando em conta com a história, os dados do sítio, os métodos construtivos locais e ainda o modo de vida dos habitantes»¹⁷. Pretende-se então que o Movimento Moderno se torne inclusivo, recuperando as primeiras vanguardas modernas – nomeadamente o expressionismo (de Erich Mendelsohn, Hans Scharoun ou Eero Saarinen) –, parcialmente esquecidas devido ao proliferar triunfante do estilo internacional, e dá-se início a uma série de novas experiências, baseadas em Inglaterra – o *New Brutalism*, suportado por arquitectos como Alison (1928-93) e Peter (1923-2003) Smithson ou James Stirling (1926-92) e pelo teórico Reyner Banham (1922-88) –, ou na Finlândia – o neo-empirismo escandinavo promovido por Alvar Aalto e divulgado nos países

mediterrânicos por via italiana¹⁸, através das revistas *Casabella-Continuità*, dirigida entre 1953 e 1965 por Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), e *L'architettura, Cronache e Storia*, fundada em 1955 por Bruno Zevi (1918-2000), fervoroso defensor do organicismo de Frank Lloyd Wright¹⁹. O próprio Conceição Silva também se torna um impulsionador do pensamento do mestre finlandês, organizando com Palma de Melo uma edição da revista *Arquitectura* onde se publica o texto de Aalto *A Humanização da Arquitectura*²⁰. Segundo o historiador Kenneth Frampton (n.1930), estes caminhos traçados à margem do epicentro da arquitectura moderna vão dar origem ao que denomina de “Regionalismo crítico”²¹, que se reflecte por exemplo em Espanha – com arquitectos como o catalão Josep Antoni Coderch (1913-84) – e em Portugal – através, por exemplo, das primeiras obras de Álvaro Siza (n.1933).

Podemos então, como Inês Leite propõe, situar em 1958 o atingir da maturidade por parte de Conceição Silva que, através de uma metodologia assente na elaboração de cada projecto como um caso único, alinha-se «*com a corrente dominante de um novo organicismo, atento à proposta do neo-empirismo escandinavo, à revisitação da obra de Frank Lloyd Wright, às teorias psicologistas de Neutra e Aalto, à valorização da dimensão social e humana, influenciado por novas linhas de pensamento teórico*»²². É neste ano que Conceição Silva projecta o conjunto de três casas de fim-de-semana no Guincho (para o próprio, para António de Melo Garcês e para Joaquim Ribeiro da Cunha), construídas entre 1959 e 1965. Correspondentes ao que Leite refere como «*mediterraneanização do moderno*»²³, este conjunto completa a ruptura com a estética corbusiana dos anos 20, assumindo a integração da arquitectura vernacular e da cultura mediterrânica na espacialidade e modo de viver informal característicos do movimento moderno, tema que o próprio Le Corbusier, em constante mutação arquitectónica, tinha já experimentado nos anos 30.

«Fase de maturidade na obra de Conceição Silva, estes projectos [do Guincho] vão sintetizar todo o saber adquirido. As casas combinam sabiamente uma estrutura espacial aberta e fluida, própria da arquitectura moderna, com a recuperação da intimidade, pelo agenciamento em torno de pátios recolhidos, característicos do habitar mediterrânico. Recuperam ainda a densidade da matéria e os sistemas construtivos vernáculos, com os espessos muros de alvenaria a rematar os terraços, as paredes de pedra irregular (...) [e com o] acabamento do

reboco à colher que valoriza a textura e realça a matéria, quer no exterior, quer no interior. Implantadas no cabeço dos lotes, as casas semi-enterradas encaixam-se no terreno de forte pendente, embora se destaquem pelo corpo das salas balançado. Surgem como um marco branco construído pelo homem na paisagem deserta de vegetação rala, parecendo dialogar com a pequena capela no alto da Serra a Norte»²⁴.

Assim, as casas do Guincho vão servir de ensaio para muitas das soluções adoptadas na primeira fase do Hotel do Mar (1960-62), obra maior de Conceição Silva e espelho de uma bem sucedida *«terceira via de conciliação entre a arquitectura racionalista e a cultura local»²⁵*, num dos temas que vai dominar as décadas seguintes em Portugal: o turismo, no qual o arquitecto inicia um percurso determinante, desde logo com um edifício referencial.



Pormenor do Hotel do Mar, Sesimbra,
Portugal. Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim, 2010]

1960-1982 | ASCENÇÃO E QUEDA

Grande parte do trabalho de Conceição Silva a partir de 1960 está directamente ligado às mudanças sociais operadas no seguimento da II Guerra Mundial, nomeadamente na democratização crescente do usufruto das actividades turísticas, possibilitado pelo aumento das condições de vida e de mobilidade²⁶, e fomentado por necessidades psico-fisiológicas. O turismo torna-se então numa nova manifestação cultural, reflexo das evoluções da sociedade ocidental. Inicialmente restringido à elite aristocrática no século XIX, o turismo é procurado, na transição para o século XX, pela alta burguesia e, já em meados do mesmo século, pela classe média em geral. Por volta da década de 50, o estado português tenta dinamizar o turismo nacional – em queda desde os anos 30, devido à forte crise financeira que o país atravessa –, para o qual contribui em 1954 o início de uma segunda fase da construção de Pousadas, já que a fase anterior (1938-48), baseada na vivência rural doméstica e na estética regionalista, não teve o impacto desejado²⁷. Mais tarde, com o esforço financeiro da Guerra Colonial (1961-74), o Estado passa a encarar o turismo como um sector estratégico para o enriquecimento do país e, entre 1958 e 1970, a entrada de turistas estrangeiros em Portugal aumenta de 250 mil para 3.3 milhões²⁸. É neste contexto que, na procura de dotar os equipamentos hoteleiros de uma melhor qualidade e capacidade de atracção, alguns grupos privados apostam em equipas qualificadas de arquitectos – de salientar neste período a construção de empreendimentos como o Hotel Estoril-Sol (1958-65), de Raul Tojal (1900-?), ainda referenciado ao estilo internacional; o Hotel do Garbe (1959-62), de Jorge Ramos Chaves e Frederico Santana, já com preocupações contextualistas; ou o próprio Hotel do Mar (1960-63, ampliado em 1965), segundo José Manuel Fernandes, «talvez o melhor Conceição Silva»²⁹.

De facto, o Hotel do Mar enquadra-se numa primeira apropriação do fenómeno turístico do pós-guerra em Portugal: a expansão tímida a Sul de Lisboa, numa altura em que existia «um desconhecimento quase total das necessidades turísticas»³⁰ na região de Sesimbra e, provavelmente, em quase todo o país. Segundo Inês Leite, a esta primeira intervenção segue-se outro modelo, coincidente com a “descoberta” do Algarve e com o seu fenómeno turístico: «a conquista dos territórios virgens fora dos núcleos urbanos»³¹, correspondente ao Hotel da

Balaia (1964-68); e ainda um terceiro momento onde se assiste à «*transformação do turismo num fenómeno de massas*»³², na qual o complexo de Tróia (1970-74), autêntica “cidade de lazer”, vai ser iniciativa pioneira.

O Hotel do Mar marca uma viragem conceptual em muitas das opções de projecto, na sequência das casas que Conceição Silva constrói ao mesmo tempo no Guincho, e como se pode também verificar pelas lojas que edifica em Lisboa depois de 1960³³, em comparação com os espaços comerciais que lhe deram fama nos anos 50 – a abertura de grandes montras e a recusa da métrica existente nos edifícios são substituídas por uma maior integração nos bairros históricos (respeito pelos vãos pombalinos e utilização de materiais como a pedra lioz e o bronze), e pela criação de espaços de transição entre o exterior e o interior da loja, que prolongam a esfera pública para dentro dos estabelecimentos.

Como escreve Inês Leite, o Hotel do Mar «*é o primeiro grande hotel verdadeiramente orgânico em Portugal, com uma visão inclusiva da arquitectura: a implantação adaptada ao terreno, a atenção à expressão popular, a organização espacial fluida, a integração do equipamento, a relação de continuidade entre exterior e interior, tratando a paisagem como arquitectura, (...) conciliando de forma sensível e delicada os ensinamentos da arquitectura moderna com as referências locais*»³⁴. A estas características podemos juntar ainda a procura da escala humana e o uso de materiais acolhedores (como por exemplo o uso da madeira no torreão da sala de estar do hotel, num sistema construtivo tradicional) em todos os espaços do edifício; o cuidado com o “quinto alçado” com o intuito de minimizar o impacto visual da construção; e como sempre a procura da “obra global”, aqui conseguida graças à disponibilidade de um dos encomendadores, João Alcobia, dono da Loja Lalco, que «*abraça a iniciativa e entrega o empreendimento ao seu amigo Conceição Silva dando-lhe carta branca*»³⁵, desafiando o arquitecto «*a projectar desde a arquitectura ao equipamento, mobiliário, arranjo paisagístico e escolha de obras de arte, dominando a totalidade do edifício*»³⁶.

Certamente consciente daquilo que conseguira operar com este projecto, Conceição Silva encomenda a José Fonseca e Costa, então um jovem realizador, um documentário publicitário que, na habitual relação que o arquitecto estabelece entre a sua e as outras artes, se torna uma «*extensão desta sua obra*»³⁷. Por ocasião da recuperação deste filme, Fonseca e Costa recorda como o arquitecto o levou a ver, desde o Cabo Espichel até Sesimbra, os

dados do contexto que suportaram o desenvolvimento do projecto: a linha de costa que se pretende preservar, a actividade fervilhante dos pescadores na praia, e as caixas empilhadas na lota, que deram o mote para os módulos dos quartos, também empilhados e abertos ao mar³⁸.

Torna-se importante salientar o quanto esta obra estava a par com o desenvolvimento dos modelos turísticos do Sul da Europa, nomeadamente em Espanha, cuja arquitectura vai ser divulgada em Portugal pelas revistas *Arquitectura*³⁹ e *Binário*⁴⁰, entre 1960 e 1961. Nesta altura são divulgados projectos como a urbanização Torre Valentina (Girona, 1959, não construído) e o Hotel de Mar (Palma de Maiorca, 1962-64), ambos de Coderch e Valls, ou a Ciudad Blanca (Palma de Maiorca, 1961-63), de Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000). Precisamente devido à sua qualidade, modernidade e à ausência de concorrência, o hotel é um sucesso comercial imediato logo desde a sua inauguração, sendo amplamente divulgado em revistas de arquitectura nacionais e estrangeiras⁴¹. Em 1964, o hotel é ampliado através de um corpo semi-enterrado que se abre em leque para a praia, anunciando já as pesquisas formais que vão informar o projecto do Hotel da Balaia, que se inicia no ano seguinte. Fazem parte ainda desta ampliação uma *boîte* de expressão *pop*, enterrada por baixo da piscina circular, e um restaurante junto da avenida marginal: um pavilhão de uma configuração geométrica muito em voga nos anos 60, o hexágono⁴².

A ligação de Conceição Silva a Sesimbra não se esgota, no entanto, neste projecto. Para a mesma empresa construtora que tinha operado no Hotel do Mar (a ERG), o arquitecto projecta dois conjuntos de apartamentos turísticos, direccionados para o estilo de vida informal que caracteriza os períodos de férias, os Apartamentos do Moinho e a Unidade Residencial Porto de Abrigo, ambos terminados em 1965. Se o primeiro toma como referencial o próprio Hotel do Mar – a sua implantação, adaptando-se à topografia, e mesmo a organização dos apartamentos e dos espaços de circulação –, no Porto de Abrigo é o edifício que cria a topografia, através da variação de altura e da disposição mais espraiada e menos regular. Na obra de Conceição Silva, este edifício é uma das primeiras experiências de estética brutalista⁴³ – da qual se salienta a verticalidade, uma certa dureza na aplicação dos materiais, como o uso do betão à vista, a dinâmica das varandas desencontradas e da variação de cotas dos pisos, bem como o recurso a galerias abertas e a pontes de acesso –, a par do Hotel da

Balaia e das próprias Torres de Alfragide. Além destes dois conjuntos, o arquitecto chega a realizar por sua iniciativa uma proposta de ordenamento urbano que propunha o desenvolvimento de uma Sesimbra vocacionada para o turismo, através de uma relação equilibrada entre os valores da vila histórica e do entorno natural com as novas valências necessárias à captação e alojamento dos visitantes⁴⁴.

O sucesso do Hotel do Mar leva a que Conceição Silva receba, a partir de 1964, uma série de encomendas no ramo hoteleiro, das quais é construída apenas parte do conjunto do Hotel da Balaia, no Algarve, apesar dos restantes, a maior parte realizados com Maurício de Vasconcellos (1925-97, sócio de Conceição Silva entre 1965 e 1967) terem chegado a avançadas fases de projecto. É de facto na região algarvia que, a partir do final dos anos 60, se concentra a maior parte da oferta turística nacional, não só para acolher os visitantes estrangeiros (sobretudo ingleses), mas também os veraneantes portugueses⁴⁵. De salientar, para este efeito, o impulso dado pelo Estado, demonstrado através de um crescente número de estudos encomendados para o lançamento turístico da região, dos quais se destacam: as Bases para o Desenvolvimento Turístico do Algarve (1961), por Keil do Amaral (que defende a preservação dos valores naturais e culturais da região como principal atractivo, não tendo no entanto sido implementado⁴⁶), o Plano de Ordenamento do Algarve (1965, pelo urbanista italiano Luigi Doddi) que, embora nunca aprovado oficialmente, serviu de base para o Plano Regional do Algarve (1966), cujo sector de Portimão foi entregue ao atelier de Conceição Silva. A Região de Turismo do Algarve é, no entanto, apenas criada em 1970.

Quando Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos recebem a encomenda do complexo da Balaia, as únicas estâncias algarvias eram praticamente a Praia da Rocha, Monte Gordo e as Termas de Monchique, sendo a restante oferta hoteleira constituída pelas antigas pensões ou similares e pelos novos hotéis de pequena e média dimensão em meio urbano que, como refere Fernandes⁴⁷, introduzem a modernidade e alteram a escala e a dimensão estética dos centros históricos. De referir alguns projectos exemplares deste género, como o Hotel Sol e Mar em Albufeira, o Hotel Eva em Faro, e o Hotel Rio Mar em Lagos, todos construídos por volta das décadas de 50/60. Com a subsequente expansão para os territórios virgens junto da costa, fica então patente a falta de cuidado com a integração dos novos complexos hoteleiros – na sua escala, dimensão e excessiva proximidade das arribas –,

resultado da ausência de regras de ordenamento claras e da permissividade das autarquias. A revista *Arquitectura* dedica-se a divulgar os bons exemplos neste ramo, com destaque para o já referido Hotel do Garbe⁴⁸, o Hotel Algarve⁴⁹ (1967), de Raul Tojal, e em especial o Hotel Alvor⁵⁰ (1967), de Alberto Cruz com projecto paisagístico de Gonçalo Ribeiro Telles, contemporâneo do Hotel da Balaia e com semelhante implantação no terreno e articulação dos corpos a partir de um átrio central.

O Hotel da Balaia integrava-se no mais abrangente Plano de Expansão Turística da Praia Maria Luiza (1964-67), composto por três núcleos independentes. Além de intervirem no plano, que ainda se inspira nos princípios urbanísticos da Carta de Atenas, Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos projectam hotéis para o núcleo central – o Hotel Maria Luiza (com projecto de execução mas nunca construído), o maior do complexo e caracterizado por uma volumetria baixa com corpos sobrepostos numa solução semelhante à do Hotel do Mar – e para o núcleo poente – o Hotel da Balaia e correspondentes apartamentos e moradias. Como nos diz Inês Leite, com este plano «defendia-se um aldeamento que preservasse o ambiente paisagístico e a intimidade dos núcleos e não uma nova estância balnear com sentido urbano, optando-se assim por uma composição dispersa»⁵¹.

O conjunto da Balaia conta já com participação activa de Tomás Taveira (n.1938) que, muito interessado na cultura anglo-saxónica⁵², terá certamente sido preponderante no integrar da estética brutalista neste e noutros projectos – nomeadamente, para além do conjunto de Alfragide, a Fábrica de Discos Valentim de Carvalho (Paço de Arcos, 1966: um exercício de composição em parte baseado no Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester, de James Stirling, finalizado alguns anos antes) e o Edifício Castil (Lisboa, 1968-71: que faz uso da relação entre a estrutura revelada e a parede-cortina de vidro, também presente em muitos dos projectos ingleses de então⁵³). No entanto, os edifícios do complexo turístico, em especial os Apartamentos da Balaia (1966-69), vão mais ao encontro das experiências de Alison e Peter Smithson na proposta não realizada para Golden Lane (1952), no que toca ao uso de galerias de acesso – já utilizadas na Unidade Residencial Porto de Abrigo em Sesimbra – e à criação de pátios semi privados e zonas de encontro. O dinamismo da composição destes apartamentos vai, no entanto, distanciar-se das referências inglesas e aproximar-se mais de alguma da arquitectura californiana do período entre guerras – notavelmente a de Rudolph M. Schindler, outra das “obsessões” de Tomás Taveira⁵⁴ –, constituindo «*um esplêndido trabalho e exercício de fragmentação do espaço e das formas, com uma detalhadíssima decomposição volumétrica, materializada em betão descofrado de grande qualidade*»⁵⁵.

Já o edifício do hotel propriamente dito (1965-67, ampliado em 1971-73) procura um compromisso entre várias referências pessoais dos projectistas e a “imagem de marca” que vinha sendo associada ao atelier de Conceição Silva e que era a principal motivação dos encomendadores. Assim, aspectos já abordados noutros projectos, em especial no Hotel do Mar ou no projecto não realizado para o *Aparthotel* da Quarteira (1964-65), são aqui re-interpretados – como a abertura em leque do edifício para o mar; o privilegiar da fachada dos quartos em detrimento da fachada de entrada, praticamente cega, cuja plataforma coberta de acesso recorda, segundo José Manuel Fernandes, o *Imperial Hotel* em Tóquio, de Frank Lloyd Wright; a separação entre vários corpos dispostos organicamente no terreno, articulados através de um átrio central hexagonal; o uso extensivo de madeira e reboco pintado de branco, agora também conjugados com a estrutura em betão aparente; e a possibilidade, como já vimos, de criar novamente uma “obra global”, princípio que talvez tenha atingido a sua



(à esquerda)
Átrio do Hotel da Balaia,
Albufeira, Portugal,
Atelier Conceição Silva
Fonte: [Francisco da Conceição
Silva arquitecto: 1922-1982
(catálogo)]

(à direita)
Moradias da Balaia,
Albufeira, Portugal,
Atelier Conceição Silva
Fonte: [Francisco da Conceição
Silva arquitecto: 1922-1982
(catálogo)]



manifestação mais conseguida neste projecto, através do desenho minucioso de todos os componentes do edifício, bem como da integração de obras de arte⁵⁶.

Para além do aprofundamento dos temas primeiramente explorados em Sesimbra, o Hotel da Balaia é também exemplar e inovador noutros aspectos. Não só se verifica a actualização da linguagem no adaptar da corrente brutalista à ambiência mediterrânica, como a adopção dos princípios teóricos e estéticos do *New Brutalism*⁵⁷. Como se pode verificar através da memória descritiva do projecto⁵⁸, existe um cuidado na promoção da relação das pessoas com o meio envolvente, na organização dos espaços em função do movimento dos ocupantes, na alternância da escala humana dos espaços de recolhimento com os espaços sociais de generosa dimensão e com a escala monumental do átrio – é importante não esquecer a introdução da monumentalidade no discurso moderno por Louis Kahn (1901-74), figura de referência no panorama arquitectónico internacional a partir dos anos 50⁵⁹. De referir também o respeito do conjunto da Balaia pelo entorno natural, o distanciamento em relação às povoações vizinhas, e o ocultamento do conjunto por maciços de árvores, num projecto paisagístico de Gonçalo Ribeiro Telles (n.1922).

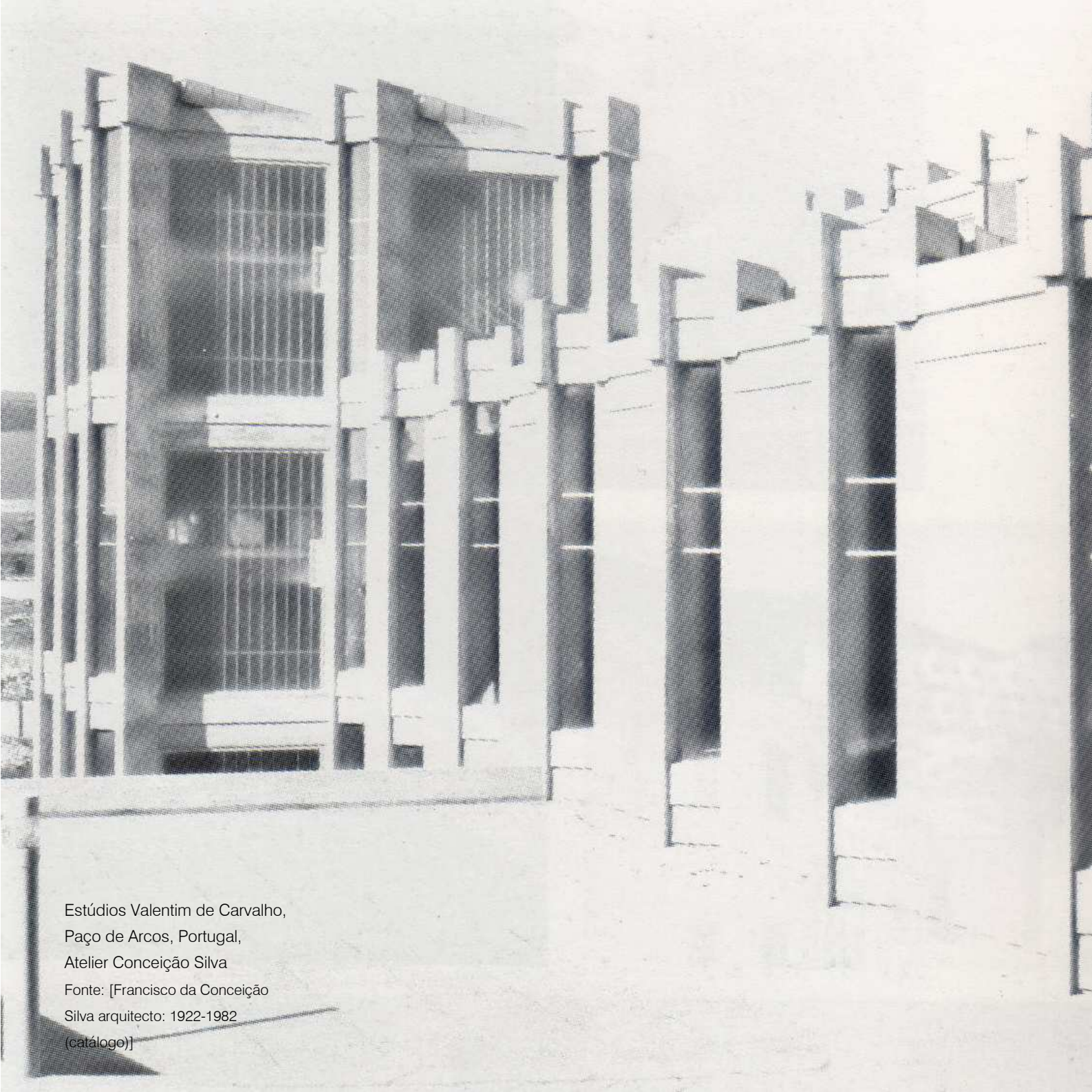
Segundo Inês Leite, dá-se também o aprofundamento, neste projecto, da «*lição organicista wrightiana*»⁶⁰ – já não através da imagética das *Prairie Houses* do início do século XX, mas dos projectos mais complexos dos anos 30, a década das *Usonian Houses* –, que se pode verificar pela fluidez entre os espaços, pelo jogo fragmentado das massas, pela disposição assimétrica e não ortogonal dos corpos do edifício, e pelo já referido jogo entre as várias escalas – tendo como objectivo o princípio de “*continuum ambiental*”, defendido por Wright. É também identificável, na forte geometrização e detalhe dos pormenores (dos caixilhos, dos candeeiros, das guardas, etc.), a influência de Carlo Scarpa (1906-78), figura de referência para Tomás Taveira durante esses anos – as escadas da Balaia são nitidamente herdeiras da escadaria do arquitecto italiano na *Showroom Olivetti*, em Veneza (1957-58). Taveira colabora também no projecto das Moradias da Balaia (1966), um conjunto de pequenas casas que completam o programa hoteleiro. Para além de uma organização extremamente cuidada e funcional, as casas fecham-se para o exterior e abrem-se para um pátio interno, principal fonte de iluminação da moradia, e que separa a zona social da zona privada.

O próprio método projectual do complexo da Balaia também se reveste de bastante singularidade, uma vez que Conceição Silva propõe entregar o hotel “chave na mão” ao seu cliente, encarregando-se então ele próprio da construção. Para isso cria, durante o empreendimento, a empresa AC (*Arquitectura e Construções*), que irá ser uma das primeiras incursões do arquitecto no domínio empresarial, garantindo com isso o cumprimento dos prazos, mas sobretudo o controlo de todos os aspectos intervenientes no processo de construção, dotando assim o conjunto de «*uma notável coerência, desde os espaços e formas arquitectónicas aos objectos de mobiliário e design*»⁶¹.

No final dos anos 60 assistiu-se em Portugal ao nascimento de uma nova forma de encarar os empreendimentos turísticos, aproximando-os da categoria de “cidades de lazer”, que propunham simultaneamente o repouso do campo e o buliço da vida urbana. Discute-se também, desde meados do século⁶², a abertura do mercado turístico à população em geral, como necessidade social básica, o que leva ao apostar no turismo de massas, cujos empreendimentos tentam conciliar ofertas para pessoas com diferenciadas capacidades financeiras. No fundo, pretendia-se criar, de raiz, cidades totalmente vocacionadas para o turismo. No nosso país, foram pioneiras duas iniciativas com resultados muito díspares, Vilamoura (com início em 1965) e Tróia (em estudo desde 1963), onde o Atelier Conceição Silva (criado em 1968⁶³) intervém a partir de 1970.

Vilamoura é projectada por várias equipas de urbanistas e arquitectos, tendo como modelo os empreendimentos americanos, onde a disparidade qualitativa dos projectos provoca alguma falta de unidade arquitectónica e uma certa desordem urbana, bem como uma semelhança com as saturadas periferias das grandes cidades, algo que certamente se queria evitar⁶⁴. No entanto, Vilamoura torna-se um sucesso duradouro devido a um superior poderio financeiro e a uma maior dedicação à promoção imobiliária.

Já no Plano de Tróia (cuja construção efectiva se limita a parte do Plano de Urbanização da Ponta do Adoxe⁶⁵), as diversas equipas intervenientes são formadas dentro do mesmo atelier, na altura o maior do país e o único que congregava uma forte vocação empresarial juntamente com a oferta de uma arquitectura de autor que pautava pela excelência. Este facto faz com que o Plano de Tróia tenha uma maior coerência urbano-



Estúdios Valentim de Carvalho,
Paço de Arcos, Portugal,
Atelier Conceição Silva
Fonte: [Francisco da Conceição
Silva arquitecto: 1922-1982
(catálogo)]



Edifício Castil, Lisboa, Portugal,
Atelier Conceição Silva
Fonte: [Francisco da Conceição
Silva arquitecto: 1922-1982
(catálogo)]

arquitectónica, e que tenha sido menos permeável a alterações significativas no projecto, elaborado exclusivamente pelo Atelier Conceição Silva⁶⁶.

Antecedido de estudos de mercado, então um instrumento raramente utilizado, o projecto tinha como objectivo uma população turística residente de cerca de 8000 habitantes, juntamente com mais 25 mil pessoas por fim de semana na época alta, o que tornava este complexo numa ideia arrojada que previa a democratização do acesso aos bens e serviços ligados ao turismo. São projectados numa primeira fase então 31 edifícios residenciais em banda e 6 torres de *aparthotéis*, para além dos equipamentos adjacentes – restauração, piscinas, centro comercial, – que garantiam a autonomia do empreendimento. No segundo plano, de 1973, que leva já em conta a reserva ecológica entretanto criada, bem como as então recentes preocupações ambientais (como a proposta da utilização de carros colectivos eléctricos e de bicicletas para circular no complexo), propõe-se ainda, para além de um aumento da oferta residencial, uma marina, salas de espectáculos, um clube e campo de golfe, hipódromo, silos automóveis, central de camionagem e edifícios administrativos, bem como um centro de estudos oceanográficos e um núcleo museológico que inclui as ruínas romanas a norte da caldeira. Deste segundo plano nada é construído, e da primeira fase, apenas algumas bandas e quatro torres são finalizadas, assim como alguns dos equipamentos complementares.

Do que efectivamente veio a ser construído, destaca-se novamente a influência, nas bandas residenciais, do brutalismo inglês, apesar de estas se organizarem em torno de um pátio ajardinado, remetendo também para o habitar mediterrânico. De referir novamente o projecto Golden Lane dos Smithsons, bem como Runcorn New Town (inaugurado em 1967), de Stirling – ambos os projectos, como refere Inês Leite⁶⁷, remetem para as ideias da “*citée-jardin verticale*” de Le Corbusier, baseando-se nas ruas superiores que percorrem todo o edifício, unindo átrios resultantes das ligações verticais, onde se promove a sociabilização entre os habitantes. Já as torres remetem para outras experiências do atelier, como o átrio do Hotel da Balaia ou a expressão estrutural do Edifício Castil. Dos equipamentos contruídos, destacam-se o conjunto das Piscinas da Galé – considerada por Rui Barreiros Duarte uma das piscinas marcantes do século XX em Portugal, juntamente com a de Álvaro Siza em Leça da Palmeira e com a de Carrilho da Graça (n.1952) em Campo Maior⁶⁸ – e o Centro Comercial

Troiamar, que remete para a imagética futurística dos anos 60, dos Archigram aos Metabolistas japoneses, passando pelas megaestruturas divulgadas por Banham.

Conceição Silva percebeu que o turismo já não se limitava à procura de repouso, mas a um conjunto de actividades recreativas e culturais que propunham uma vivência rica e alternativa à monotonia do trabalho comum, entendendo que o turismo qualificado era um dos principais sectores onde o país deveria apostar. Infelizmente, o projecto pioneiro de Tróia, apesar de ter sido um sucesso aquando da sua inauguração, foi paralisado devido à crise do petróleo de 1973, e especialmente com as consequências do período pós-25 de Abril, «*apanhado*” a meio do seu processo edificatório por revoluções, falências e decadências»⁶⁹. Por entre greves e falta de dinheiro, o empreendimento arrasta-se até ao final do século, com a entrada em cena de outros grupos financeiros e a elaboração de um novo plano por parte do atelier Risco, em 1998. Em Setembro de 2005 são implodidas duas das seis torres – uma delas praticamente pronta mas nunca habitada, e a outra, construída quando o Estado tomou conta do projecto no final dos anos 70, mas nunca terminada. Numa tentativa de limpar a imagem do projecto, autêntica “reliquia turístico-arqueológica” durante décadas, a ocorrência tornou-se alvo de uma cobertura mediática despropositada, sem nunca referenciar o nome do arquitecto responsável. São igualmente destruídos todos os equipamentos de apoio às actividades turísticas, sobrando apenas quatro torres – uma delas renovada e ampliada pelo atelier Promontório em 2008 – e os apartamentos em banda.

No clima instável que se verificou no período marcelista (1968-74), extremam-se as posições dentro da classe dos arquitectos, sendo que muitos não se revêem no conceito de “atelier-empresa” defendido por Conceição Silva. A sua entrevista à revista *Arquitectura*, em 1971, quando Tróia já se encontrava em construção, é fulcral para se perceber o quanto o arquitecto se destacava no panorama nacional – e mesmo internacional – na medida em que preconizava mudanças que nesse início de década estavam ainda longe de se verificar no nosso país. Crítico do modelo de ensino que ainda promovia a profissão liberal como a única via de saída para os arquitectos recém-formados, originando inúmeros “ateliers de vão de escada” que não conseguiam competir com os gabinetes maiores, Conceição Silva recusa a arquitectura como uma profissão de eleitos, incapazes de formar equipas ou de enveredar pelo trabalho multidisciplinar dentro de um organismo mais abrangente. E dá como exemplo a

sua própria situação dentro do grande atelier: «se por um lado se pode pensar que eu me poderia sentir frustrado pelo facto de ser neste momento um administrador, devo dizer-lhe que não (até porque eu entendo ser este um acto de projectar, tomado noutra sentido). Considero-me totalmente realizado (...) [e] atinjo nesta fase aquilo que sempre sonhei: poder produzir o objecto de arquitectura na sua totalidade»⁷⁰. E, tendo o seu atelier ramos de actuação em diversas áreas, incluindo a própria construção, «o projecto terá a sua própria expressão relacionada com o processo de construir»⁷¹, uma vez que a linha de actuação não é interrompida entre a concepção e a materialização do objecto. Conceição Silva vê nesta mudança de paradigma algo de muito significativo, uma vez que transforma o papel tradicional do arquitecto, que «deixou de ser o “chefe de orquestra” do tempo do mestre Cristino [da Silva], em que o arquitecto, por ter uma determinada capacidade, pontificava numa obra (...) só pela sua competência directa; (...) e passou a ser um elemento de uma grande engrenagem, que naturalmente tem as mais diversas intervenções»⁷². Sem receio de incomodar a classe, cujo pensamento geral considera ultrapassado, diz ainda que o «vício de que o arquitecto é um personagem importante é uma das coisas que eu penso que mais têm afectado a evolução da sua actividade e estatuto neste País (...) É corrente dizer-se que o arquitecto não é reconhecido; pois ele nunca poderá sê-lo, até pela forma como actua (...) Ele deve ser, sim, um indivíduo como os outros, que tem uma actuação como os outros dentro de uma sociedade evoluída»⁷³. Aproximando as profissões do arquitecto e do engenheiro, cuja maneira de actuar também pensa estar a transformar-se, Conceição Silva provoca os seus entrevistadores: «É isto que eu penso (...) realmente, o que é um arquitecto que não projecta? Pois, é que a arquitectura não é só projecto. (...) Também o engenheiro “régua de cálculo” desapareceu. (...) o arquitecto virtuoso, que impressionava pelo traço ou por desenhar bem, é uma coisa que já não tem sentido. Não quer dizer que não tenha que saber desenhar bem; simplesmente a importância desse acto perante a criação de um objecto é que passou a ser relativa, muito secundária, em relação a um todo»⁷⁴, e finaliza, concluindo que «a velha batuta dos anos 40 passou de mão e talvez com alguma vantagem»⁷⁵.

A clara associação do Atelier Conceição Silva ao poder económico e a confusão em relação aos seus reais propósitos – uma eficaz e qualificada resposta aos problemas arquitectónicos da sua época, e não a “exploração do homem pelo homem”, linha de

actuação da qual o mundo empresarial em geral era acusado e que era conotada com o regime totalitário e com os “interesses capitalistas”, então os alvos da contestação dos movimentos de oposição – fez com que a sua actuação, em todos os campos, tenha sido praticamente esquecida ou ignorada nas décadas seguintes, apesar da sua posição ideologicamente mais próxima da resistência ao regime – que se confirma pela sua passagem no MUD nos anos 50 (segundo testemunho de Francisco Castro Rodrigues⁷⁶), pela sua participação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, pela presidência durante largos anos da Sociedade Nacional de Belas Artes, pela promoção de artistas independentemente da sua orientação política (sendo quase sempre ligados aos partidos de esquerda) e pelo acolhimento de militantes comunistas na clandestinidade – e da sua prática empresarial extremamente justa – o Atelier Conceição Silva oferecia bons salários, excepcionais condições de trabalho e inclusivamente a participação dos seus colaboradores no capital da empresa sem contrapartidas financeiras.

No entanto, a sua real actuação foi ofuscada pela sua participação no MDE/S⁷⁷, grupo liberal que pretendia dar uma orientação económica ao 1º Governo Provisório, formado na sequência do 25 de Abril de 1974 e do período de instabilidade política, social e económica que se lhe seguiu. Este movimento, que elaborou um «*verdadeiro plano de emergência*», acaba por não ter resposta do governo e, após muita constestação na imprensa, é extinto na sequência da violenta destruição da sua sede. A associação de Conceição Silva a este grupo, assim como a sua intenção de testemunhar a favor de um funcionário da Torralta – empresa que encomendou muitos dos trabalhos ao arquitecto na área do turismo, incluindo o projecto de Tróia –, acusado de ser fascista, poderão estar na origem do atentado que sofreu em Janeiro de 1975, na sua casa no Dafundo, e que o deixa em estado crítico. Avisado da presença do seu nome na lista do COPCON⁷⁸, Conceição Silva exila-se no Brasil, deixando para trás um Portugal mergulhado num tremendo impasse político. O seu atelier não sobrevive à sua saída, acabando por se dissolver gradualmente até terminar a sua actividade em 1980.

«Diga lá a toda a gente que não tenciono voltar. É este o país que escolhi. Gosto desta terra, deste povo e desta luta, desta permanente mudança, desta dimensão de continente. É difícil, pode crer. A maior parte dos que vêm para cá não se consegue

impor na nossa profissão. Os conceitos são outros, as formas de actuação também são diferentes das de Portugal. E acredite, você é o único português a quem mostrei estes edifícios, alguns dos muitos que projectei e construí aqui no Brasil. Não sei se vão ensinar alguma coisa a alguém, mas acredite que o fiz com grande prazer»⁷⁹.

Conceição Silva chega ao Brasil com 53 anos de idade, trazendo consigo todas as características que foram responsáveis pela sua afirmação em Portugal (e que também lhe trouxeram alguns dissabores) – rigor, disciplina, persistência e sentido de oportunidade –, bem como a experiência acumulada nos largos anos de actividade, e o entusiasmo de chegar a um mundo novo e extremamente competitivo. Naturalmente, a vontade do arquitecto passa pela sua paixão, projectar e construir. Juntamente com Pinto da Cunha (que tinha exercido em Angola durante 20 anos) e Carmo Valente, Conceição Silva monta uma pequena estrutura, que decerto previa ampliar e alargar a outros ramos, à semelhança do grande atelier de Lisboa⁸⁰.

Neste «*retorno ao estirador*», como observa Michel Toussaint⁸¹, «*é curioso verificar que [Conceição Silva] retoma os temas que desenvolveu ao longo da sua vida profissional entre uma linguagem tradicional e uma linguagem moderna internacional na concepção de moradias, pequenos edifícios e arquitectura de interiores, continuando a procurar uma intervenção total em que se verifica o cuidado do pormenor*» e, acrescentamos, a integração das artes plásticas e a qualidade construtiva.

Em especial, as suas moradias deste período – a Casa Steinberg (1976), a Casa Coslowski (1976), a Casa na Barra da Tijuca (1976) e a Casa Salik (1981) – representam uma sempre actualizada atitude de experimentação dos temas da modernidade revista, adaptada ao local e aos materiais e processos construtivos, numa linha de continuidade com as moradias que tinha construído em Portugal nos anos 60 – nomeadamente, as casas na região de Sintra (1960-64), onde Conceição Silva adopta técnicas tradicionais numa inspiração nórdica; a Casa Amália Rodrigues (1967-68) e a Casa Valadas Fernandes (1968-71), que retomam temas da organização residencial *wrightiana*; e, especialmente, a notável casa própria no Alto do Dafundo (1965-67), sem dúvida uma obra marcante no contexto da arquitectura doméstica portuguesa da segunda metade do século XX, inclusive publicada internacionalmente⁸².

Na homenagem que por escrito lhe prestaram – aquando da exposição dedicada a Conceição Silva e da qual resultou a publicação da única monografia sobre o trabalho do arquitecto –, ex-colaboradores, amigos e colegas de profissão salientaram a sua capacidade combativa e a sua intransigência relativamente ao controlo de todos os aspectos que, se não tratados com rigor e empenho, poderiam comprometer um trabalho que se desejava o mais próximo possível da perfeição. Ao percorrermos os testemunhos que nos deixaram, verificamos que a acção do arquitecto lhe granjeou respeito e admiração por profissionais das mais diversas áreas – artistas, *designers* e, claro, arquitectos –, e que no seu atelier trabalharam, ou com ele colaboraram, personalidades hoje por nós reconhecidas como importantes no nosso panorama cultural – para além do seu sócio Maurício de Vasconcellos, os arquitectos Tomás Taveira, José Forjaz, Manuel Vicente, José Daniel Santa Rita, Sena da Silva, Bartolomeu Costa Cabral, Arsénio Cordeiro, Pedro Vieira de Almeida, Henrique Chicó, Bruno Soares e Rui Barreiros Duarte; os paisagistas Gonçalo Ribeiro Telles e Álvaro Ponce Dentinho; o *designer* Eduardo Afonso Dias; os artistas plásticos Sá Nogueira, Estrela Faria, Jorge Vieira, Almada Negreiros, Querubim Lapa, Júlio Pomar, João Cutileiro, Alice Jorge, Manuel Cargaleiro e Fernando Conduto; os geógrafos Jorge Gaspar e Teresa Craveiro; a historiadora Raquel Henriques da Silva; o escritor Herberto Helder; entre muitos outros –, aos quais o Atelier Conceição Silva deu uma oportunidade que a maioria não desperdiçou.

Conceição Silva não escreveu nenhum ensaio teórico – o que não significa vacuidade de pensamento e prática superficial –, e apenas pela entrevista de 1971 podemos compreender algumas das suas reflexões em relação à disciplina. Com a sua equipa concentrada em desenvolver os múltiplos projectos, ninguém se encarregou de construir “academicamente” a sua imagem. Conceição Silva acreditava, pensamos, que os seus edifícios deveriam falar por si, uma vez que o próprio era, apesar de dinâmico e tenaz, tímido e reservado. Não ensinou na faculdade, mas o seu atelier – “a escolinha”, como lhe chamavam – foi um autêntico centro de aprendizagem e de formação cultural; quase não realizou projectos de habitação social, mas os seus edifícios residenciais constituíam uma das poucas alternativas genuinamente distintas para uma crescente e ampla classe-média, que também pode gozar dos seus complexos turísticos ímpares, em Sesimbra, Tróia, no Algarve ou na Serra da Estrela; não era politicamente activo, mas situava-se ideologicamente contra o regime e, através da promoção

de artistas e da direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes, sempre se pautou pela promoção do meio artístico nacional, maioritariamente de esquerda; envolveu-se nas iniciativas da classe, a começar pelo I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, mas a inoperância com que muitas vezes se deparou enquanto fazia parte da direcção do Sindicato Nacional de Arquitectos, bem como as crescentes tensões no quadro politizado do final dos anos 60, certamente o fizeram afastar da vida associativa; trabalhou essencialmente para o sector privado, mas tinha um entendimento global da sociedade e de um mundo em permanente mudança, para o qual a arquitectura deveria ser um veículo, possibilitando respostas concretas, inteligentes e qualificadas.

Assim foi Conceição Silva. Dotado, em poucas palavras, de uma «*marcante coerência e inultrapassável criatividade*»⁸³. Saibamos hoje divulgar, preservar e valorizar a sua obra.



Pormenor das Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.

Atelier Conceição Silva.

Fonte: [João Cardim. 2010]

TORRES DE ALFRAGIDE

No final dos anos 60, a partir da experiência do Hotel da Balaia, o atelier de Conceição Silva vai, como vimos anteriormente, transformar-se num agregado de actividades que, complementares da arquitectura, vão permitir, por um lado, a resposta a grandes projectos com a garantia do cumprimento dos custos e prazos e, por outro, a relação directa entre projecto e obra e o controlo de todo o processo. Com a viragem do atelier para uma estrutura empresarial, também o arquitecto vai participar no capital de algumas empresas, bem como promover os seus próprios investimentos imobiliários – é o caso, por exemplo, do Edifício Castil, onde Conceição Silva surge como um dos investidores. Em 1969, cria a SIURBE, sociedade anónima cuja administração era composta pelo advogado Mário Pais de Sousa, pelo construtor Domingos Ribeiro da Silva e pelo Engenheiro Alberto Aldim, para além do próprio arquitecto. É esta empresa que vai promover a urbanização em Alfragide, subúrbio lisboeta em rápida expansão, justamente em terrenos pertencentes a Aldim.

O projecto (1968-70; construído entre 1969 e 1974) pretendia ser um dos núcleos da nova zona habitacional, o primeiro exemplo de um ordenamento que não se chegou a verificar – baseado nas propostas inglesas para as *New Towns*, suficientemente afastadas da cidade central para se auto-sustentarem numa relativa autonomia, mas não demasiado longe de modo a poderem ser complementadas pelos serviços centrais –, sendo que hoje em dia esta área se tornou bastante caótica.

Com esse objectivo em mente, o atelier projecta para esse núcleo três torres de alturas diferentes, algo que confere aos edifícios – como referido num prospecto de promoção dos apartamentos, reproduzido na revista *Arquitectura* – «*uma visualização mais rica e um inacabado característico da semântica dum edifício tipo torre*»⁸⁴. As bases das torres são então interligadas através de um bloco horizontal composto pelos equipamentos que deveriam servir de âncora para o novo bairro – incluindo «*um supermercado e lojas classificadas, tipo discoteca, boutique, livraria, e o centro social com jardim infantil e piscina*»⁸⁵, aberta ao público em geral – e complementado por um parque automóvel para moradores (subterrâneo e acessível quer a partir do exterior, quer a partir do interior do edifício), por estacionamento para o centro comercial e por áreas ajardinadas – com projecto paisagístico de Álvaro Ponce

Dentinho, e que incluem uma escultura de Fernando Conduto (n. 1937), marcando o acesso principal do conjunto. O projecto teve ainda de ter em conta a existência de respiradouros pertencentes ao Aqueduto das Águas Livres, integrando-os no complexo.

Tomás Taveira, colaborador do atelier e projectista-chefe deste conjunto – juntamente com Maria João Eloy, Alfredo Saldanha e José Silva Pereira (arquitectura); Carmo Valente, Eduardo Afonso Dias, Gilberto Lopes e Ana Maria Barata (equipamento); e António da Rocha Cabral (engenharia) –, assume as torres como um “projecto inglês”, na medida em que busca elementos dos projectos ingleses da época, nomeadamente os do casal Smithson e as experiências dos arquitectos do London County Council⁸⁶. Taveira descreve o processo de composição dos edifícios como um somatório de referências pessoais, de ícones formais, volumétricos e históricos, eventualmente escondidos na materialização final ou perdidos no decorrer do projecto – *«as Torres de Alfragide começam a “partir-se”, e começa a ser aquela tal situação de um bocadinho de parede ter vidro, depois tem betão, depois tem reboco. Se vocês pulverizarem, digamos assim, um alçado ou um cunhal, vocês vão buscar a Loja Ollivetti, do Scarpa, e todas essas influências acabam por desenhar a torre»*⁸⁷.

De facto, a influência brutalista – já presente de forma marcada nos trabalhos do atelier pelo menos desde os Apartamentos da Balaia – é facilmente verificável no desalinhamento dinâmico dos planos das fachadas, na conjugação entre materiais contrastantes (betão descobrado, madeira maciça, reboco branco, vidro e guardas metálicas pintadas de amarelo) e na dualidade entre cheio e vazio. Já a horizontalidade dos vários pisos sobrepostos é rasgada pelo imponente corpo vertical envidraçado da caixa de escadas que, remetendo directamente para o trabalho de Stirling em Leicester, permite a iluminação natural do núcleo de acesso aos vários apartamentos – constituído por dois elevadores, um monta-cargas e uma conduta de lixos – e sobressai como uma faixa de luz artificial durante a noite. Este nó de distribuição – que segundo Taveira provém de projectos do London County Council – permite a independência organizacional dos apartamentos, que são tratados quase como moradias unifamiliares de inspiração *coderchiana*, de desenho recortado e privilegiando a luz natural.

Existem dois tipos de entrada nas torres, a principal e a de serviço, que se acedem a diferentes cotas. A primeira constitui-se por um *hall*, onde se localizam as caixas do correio, e no lado de fora as campainhas – sendo originalmente dispostas como se se tratasse da

localização de cada andar num corte imaginário, criando um esquema prático de identificação dos pisos e apartamentos existentes. Este *hall*, que se repete em todos os pisos para acesso aos apartamentos, embora com variações de área, caracteriza-se pela generosidade espacial e pela continuação da utilização do betão descofrado nas paredes, sendo o chão revestido por pavimento cerâmico (tijoleira). A sinalética – o número do piso e o letra de porta – é pintada em cores vivas, amarelo e vermelho, sobre o betão, bem como algumas faixas horizontais que unificam o espaço. Na terceira torre esta sinalética torna-se mais colorida, utilizando cores primárias e apresentando motivos que decoram o espaço – como esquadros e círculos –, numa aproximação à Arte *Pop*. Cada torre é composta por 14 pisos, numa das alas, sendo as outras progressivamente mais baixas, marcadas pelo desencontro do remate composto por terraços a várias alturas. Existem, no máximo, cinco apartamentos por piso – nos pisos mais altos o número decresce –, com tipologias que variam entre T3 simples ou *duplex* e T4. As cinco tipologias estão organizadas alfabeticamente de A a E, cada uma correspondente ao modelo de organização espacial do apartamento em causa.

Antevendo já certas mudanças na habitação, a área dos quartos e das casas-de-banho – estas últimas localizadas em zonas opostas de modo a servirem todo o apartamento – é preterida em favor das cozinhas e em especial das salas – o elemento central dos fogos –, espaçosas e iluminadas, que em alguns apartamentos resultam da conjugação entre um espaço para refeições, um recanto desnivelado com lareira, e um amplo terraço. O cuidado em atender às necessidades dos moradores é revelado através de equipamento integrado na estrutura, sendo este um serviço opcional – armários, prateleiras e outro mobiliário –, bem como através das paredes divisórias na sala que, não atingindo o pé-direito total do fogo, permitem resguardar a intimidade entre a zona social e a zona privada, sem perder o sentido de espacialidade. Estas paredes divisórias foram apropriadas pelos moradores de diversas maneiras, e que aproveitaram também alguns nichos, resultantes da composição dinâmica dos apartamentos, e existentes essencialmente nos quartos, onde se embutiram armários e outra arrumação. Estas situações – e outras, como a colocação de marquises nas varandas – denotam a flexibilidade na apropriação do espaço pelos moradores, sem pôr em causa a qualidade arquitectónica intrínseca das torres.

Os materiais utilizados no interior da habitação são a madeira, para remates – como rodapés –, pequenos detalhes – nomeadamente na casa-de-banho, onde os acessórios (como o porta-rolos e os toalheiros) se instalam sobre uma régua de madeira que corre pela parede a meia altura –, caixilharias – com vãos compostos por folha de abrir, rematados com guardas tipo floreira – e, ainda, para o chão das áreas comuns e quartos, sempre acompanhado por um acabamento em reboco pintado de branco, tanto nas paredes como nos tectos. Nas áreas húmidas verifica-se a utilização de materiais impermeáveis, no caso da Torre 1 foi colocado o mesmo tipo de azulejo (15x15) nas casas-de-banho e nas cozinhas. Nas outras torres, para as mesmas divisões, optou-se por um revestimento de lajetas de lioz, de maiores dimensões.

As Torres de Alfragide foram uma forma absolutamente inovadora de tratar as áreas em crescente suburbanização, então, tal como hoje, carentes de soluções de qualidade. Ainda actualmente surgem na paisagem desordenada como um ponto de referência e de reunião da população do bairro que cresceu em volta, constituído por edifícios de inferior densidade. O ambiente permitido por este complexo – de uma vida descontraída, funcional, rica e com uma actividade social intensa –, e que realmente existiu durante alguns anos, não foi infelizmente repetido noutros empreendimentos, mais preocupados em fazer render a área de construção e em concentrar o maior número de apartamentos na menor área possível, sem imaginação, sem engenho e sem fazer cidade. Do ponto de vista comercial também foi pioneiro – através da realização de estudos de mercado e de um andar modelo totalmente equipado, bem como de uma campanha publicitária cujo *slogan* salientava a proximidade de Alfragide a Lisboa (“15 minutos”), adequada para uma vida familiar tranquila, simultaneamente longe e perto da capital. Devido ao sucesso da primeira torre, as seguintes viram a sua área aumentada e os acabamentos melhorados, atraindo uma classe média-alta à procura de alternativas qualificadas. Com o passar dos anos e com o surgir das grandes superfícies comerciais, o centro comercial e social do complexo entrou numa relativa decadência – com muitas lojas e as piscinas encerradas –, a que se juntou o envelhecimento dos seus moradores que, mesmo ao verem os seus filhos partir, raramente abandonaram a sua casa. Actualmente, com algum rejuvenescimento da população residente, o complexo dá mostras de poder vir a encontrar melhores dias.

NOTAS

¹ Sobre este assunto ver página 25 e seguintes.

² Ver considerações finais. LEITE, Inês (2007), p. 253.

³ SILVA, F. Conceição in **1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948**, p. 86.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*, p. 87.

⁶ Entre os quais Francisco de Castro Rodrigues (n.1920), Frederico Ayres, Ernâni Soares Nunes e Sebastião Formosinho Sanchez (1922-2006). Cf. SILVA, João Pedro Conceição (1987), p. 15

⁷ Ver, por exemplo, *Arquitectura*, n.º 32 (1949), p. 4-6.

⁸ Cf. *Arquitectura*, n.º 120 (Mar.-Abr. 1971), p.44.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Cf. SILVA, João Pedro Conceição (1987), p. 4, 34.

¹¹ LEITE, Inês (2007), p. 80.

¹²TOSTÕES, Ana (1997), p. 23.

¹³ O tema da Casa Portuguesa foi introduzido na discussão arquitectónica do país no princípio do século XX pelo arquitecto Raul Lino (1879-1974). Esta foi uma posição tomada contra a proliferação de construções, principalmente unifamiliares, que tomavam como exemplo e principal influência arquitecturas estrangeiras (*chalets* suíços, palacetes revivalistas, etc). Raul Lino teorizou acerca deste tema produzindo algumas obras com considerável impacto, como o livro **Casas Portuguesas** (1933), cuja influência se fez sentir quer na sua geração – tidas quase como manuais de bem construir – como nas gerações seguintes, que as utilizaram para encetar uma reflexão sobre a evolução do espaço doméstico em Portugal. Nesta época, tanto o país como a restante Europa sofriam de uma “crise” estilística devido à recente Revolução Industrial e subseqüentes inovações que iniciaram uma alteração profunda na sociedade. Assim, Raul Lino acreditava que, para superar o momento de estagnação estilística, os arquitectos portugueses deveriam admirar e redescobrir a arquitectura portuguesa. Este retorno ao passado português veio a verificar-se primeiro em consonância com o Movimento Romântico, que apelava ao renascer de uma forte simbólica nacionalista, manifestando-se no recuperar da arquitectura erudita dos períodos áureos do país. Daí o surgimento de estilos como o neo-manuelino, ainda profusamente decorado, ou o neo-românico, mais próximo do que viria a ser a depuração formal que mais tarde surgiria com os primeiros modernos. No entanto, foi na arquitectura popular que Raul Lino encontrou o paradigma de identidade portuguesa, baseada nas formas simples, extremamente funcional e adequada a cada região. Não é certamente alheio a esta questão o facto de Lino ter usufruído de uma educação anglo-germânica e de ter iniciado a sua actividade em pleno movimento *Arts and Crafts*. Cf. LINO, Raul (1929) e TOSTÕES, Ana (2004).

¹⁴ Foi com a geração de arquitectos emergentes em 1920 que a arquitectura de formas geometrizarantes e estrutura em betão armado, com alguns pormenores de influência *Art Déco* e uma certa depuração formal, se instalou no panorama nacional. Geralmente apelidado de Primeiro Modernismo Português, as suas grandes referências

européias provinham de grupos de *arts décoratifs*, como a Secessão Vienense, e principalmente da Exposição Mundial de Paris de 1925, particularmente da arquitectura de Mallet-Stevens, preferida pelos portugueses em detrimento do purismo de Le Corbusier ou da arquitectura construtivista de Konstantin Melnikov (1890-1974). Ao longo dos anos 30, a arquitectura de cariz modernista que vinha sendo desenvolvida – embora nunca tenha chegado realmente a ser moderna – adapta-se progressivamente ao imaginário nacionalista que o Estado Novo pretende cultivar, fruto quer da necessidade ou comodismo por parte dos arquitectos, quer da ideologia oficial e respectivas encomendas e programas. Incluem-se nesta geração arquitectos como Luís Cristino da Silva, Pardal Monteiro (1897-1957), Cassiano Branco (1897-1970), Carlos Ramos (1897-1969) e Jorge Segurado (1898-1990). Cf. TOSTÕES, Ana (2004) e FERNANDES, José Manuel (2003).

¹⁵ Castro Rodrigues (fonte directa) in LEITE, Inês (2007) p. 92.

¹⁶ Ver *Statement Against Rationalism* (1947), publicado em GIEDION, Siegfried (1954).

¹⁷ LEITE, Inês (2007), p. 45.

¹⁸ Surgem também as próprias correntes revisionistas italianas, nomeadamente o Neo-Realismo e o Neo-Liberty.

¹⁹ De referir também o relevo dado à actividade dos arquitectos emigrados da Europa em solo americano, em especial Richard Neutra (1892-1970) – divulgado nas revistas portuguesas, *Arquitectura* e *Binário* – e Rudolph Schindler (1887-1953) – recuperado, juntamente com Bernard Maybeck, Irving Gill e os irmãos Greene, através do celebrado livro **Five California Architects** (1960), de Esther McCoy. De salientar ainda as últimas obras dos grandes mestres do Movimento Moderno, Le Corbusier, Mies van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969), os dois últimos também emigrados nos E.U.A..

²⁰ *Arquitectura*, n.º 35 (Ago. 1950), p. 7-8.

²¹ Segundo Frampton, as bases do Regionalismo Crítico posicionam-se no campo oposto ao da internacionalização dogmática do movimento moderno, geradora de edifícios iguais sem consideração pelo lugar onde são implantados. Assim, os arquitectos que Frampton integra neste conceito não recusaram, de todo, o avanço da técnica e de alguns princípios racionalistas do movimento moderno, pelo contrário, apenas os tentaram incorporar numa base regionalista, lutando contra a indiferença em relação ao lugar verificada na generalidade da arquitectura do movimento moderno. O Regionalismo Crítico não se concretiza, no entanto, com a simulação do vernáculo local, consistindo antes numa complexa rede de reinterpretações, tanto vernaculares como internacionais. As “escolas” regionais que o praticam opõem-se ao conceito de “civilização universal”, sendo manifestações locais que informam os seus projectos através do estudo do lugar, englobando como características fundamentais o terreno, o clima, a luz, as vistas, as construções típicas, os valores tradicionais, entre outras. Pretende-se enfatizar o facto de a arquitectura construída ser uma experiência tanto visual como tectónica, explorando diferentes materialidades, por vezes no mesmo projecto, conjugando materiais e técnicas regionais com tecnologias modernas. Esta é em muitos casos uma arquitectura de menores dimensões que concentra múltiplas experiências em espaços limitados, anunciando já a fadiga dos projectos demasiado óbvios. Cf. FRAMPTON, Kenneth (1997).

²² LEITE, Inês (2007), p. 253.

²³ *Idem*, p. 61.

²⁴ *Idem*, p. 62-63.

²⁵ *Idem*, p. 62.

²⁶ No caso português, de salientar a edificação da Ponte Sobre o Tejo (1962-1966), cujo contrato de construção é assinado em 1957, e que abre as portas do Sul do país ao desenvolvimento urbano e turístico.

²⁷ Cf. LOBO, Susana, in TOSTÕES, Ana (2004), p. 82-101.

²⁸ Cf. PINA, Paulo, in LEITE, Inês (2007), p. 116.

²⁹ FERNANDES, José Manuel (1994).

³⁰ *Arquitectura*, n.º 80 (Dez. 1971), p. 27.

³¹ LEITE, Inês (2007), p. 114.

³² *Idem*, p. 115.

³³ De entre estas lojas destacam-se em Lisboa a Papelaria Progresso, a Loja Naia, a Casa da Sorte e a Maison Louvre, inauguradas entre 1962 e 1966, e em Cascais a Loja de Discos Valentim de Carvalho (por volta de 1966/69), resultado de uma equipa multidisciplinar composta por Tomás Taveira (arquitectura), Eduardo Afonso Dias (equipamento), Sá Nogueira (pintura) e Herberto Helder (poesia), que opera uma actualização da linguagem num edifício comunicante (de cultura *Pop*), cuja intervenção total serve os propósitos do produto que se quer vender. Cf. LEITE, Inês (2007), p.212.

³⁴ LEITE, Inês (2007), p. 125-126.

³⁵ *Idem*, p. 132.

³⁶ *Idem*.

³⁷ José Manuel Rodrigues, in dvd “... E Era o Mar” (no verso da capa).

³⁸ José Fonseca e Costa (fonte directa), por ocasião de um ciclo de visitas a obras de Conceição Silva, em Sesimbra, seguido de debate. Cf. *Fugas*, n.º 519, p. 24-27.

³⁹ Cf. *Arquitectura*, n.º 73 (Dez. 1961).

⁴⁰ Cf. *Binário* n.º 25 (Out. 1960), 27 (1960) e 31 (1961).

⁴¹ Cf. LEITE, Inês (2007), p. 139-140.

⁴² De referir, a título de exemplo, a Casa Brás de Oliveira (1959-1964), de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, também em Sesimbra e situada muito perto do Hotel do Mar. Provavelmente, ambos os casos se inspiram nos projectos constituídos por módulos hexagonais que F. L. Wright ensaiou a partir dos anos 30, dos quais o exemplo mais icónico será porventura a Residência Hanna (1935-37), na Califórnia, mais conhecida por *Honeycomb House*. Cf. PFEIFFER, Bruce (2007), p. 126.

⁴³ Cf. nota 57.

⁴⁴ Cf. *Fugas*, n.º 519 (Abr. 2010), p. 26. Conceição Silva realiza ainda dois Planos de Pormenor para Sesimbra, em 1969 e 1972. Cf. SILVA, João Pedro Conceição (1987).

⁴⁵ Contribui para o aumento do número de turistas a inauguração do Aeroporto Internacional de Faro (1965); a melhoria das infraestruturas rodo-ferroviárias, que permitem o trânsito regular das carreiras de camionagem e dos expressos da CP; e a profissionalização dos operadores turísticos. Cf. Pina, Paulo (1988).

⁴⁶ TOSTÕES, Ana (coord. 1999), p.76.

⁴⁷ Cf. FERNANDES, José Manuel (2006), p. 111.

⁴⁸ Cf. *Arquitectura*, n.º 83, (Set.-Out. 1967) p. 100-110.

⁴⁹ Cf. *Arquitectura*, n.º 97, (Mai.-Jun. 1967) P. 100-105.

⁵⁰ Cf. Binário, n.º 114, (Mar. 1968), p. 118-120.

⁵¹ LEITE, Inês (2007), p. 146.

⁵² Este interesse foi, segundo testemunho do próprio Tomás Taveira, reforçado pelo contacto com José Forjaz (n.1936), arquitecto que trabalhou no atelier de Conceição Silva entre 1966 e 1967, antes de rumar a Moçambique. Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

⁵³ Segundo algumas fontes (nomeadamente, João Pedro da Conceição Silva e Carmo Valente, respectivamente um dos filhos e a segunda mulher do arquitecto), Conceição Silva e Tomás Taveira terão inclusive chegado a viajar a Inglaterra por ocasião do projecto do Edifício Castil, de modo a contactarem directamente com a então recente produção britânica. No entanto, segundo Tomás Taveira, Conceição Silva não terá tido iniciativa nem participação nessa viagem, nem tão pouco a terá financiado (Cf. Entrevista a Tomás Taveira). Sabemos, no entanto, que chegavam todos os meses ao atelier revistas estrangeiras, que Conceição Silva assinava, entre as quais as inglesas Architectural Review e Architectural Design, as americanas Progressive Architecture e Architectural Record, as italianas Domus e Casabella-Continuità, as francesas Architecture d'Aujourd'hui e La Technique des Travaux, a alemã Novum e a espanhola Hogar e Arquitectura. Cf. LEITE, Inês (2007), p. 237.

⁵⁴ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

⁵⁵ FERNANDES, José Manuel (2006), p 115.

⁵⁶ Chega a realizar-se, por ocasião da inauguração do hotel, uma exposição na SNBA das obras que viriam a integrar o edifício, de consagrados artistas portugueses dos anos 60 – como António Charrua, Júlio Pomar, Sá Nogueira, Espiga Pinto, Maria Velez, Fernando Conduto, João Cutileiro, entre outros –, e que fazem do hotel, como escreveu Maurício de Vasconcellos, «*uma permanente galeria de arte*». Cf. SILVA, João Pedro Conceição (1987), p. 17.

⁵⁷ O movimento Novo-Brutalista, que se desenvolve nas décadas de 50 e 60 no Reino Unido, caracteriza-se por uma maneira renovada de pensar a construção e a interacção entre os edifícios e os seus utilizadores. Segundo a estética brutalista, os materiais utilizados são apresentados “em bruto”, em vez de disfarçados, como normalmente acontecia na arquitectura purista, sendo o sistema construtivo apreendido por quem observa o edifício. As zonas funcionais dos edifícios – caixas de escadas, galerias de circulação, condutas técnicas – passam a ter um papel relevante, sendo muitas vezes remetidas para primeiro plano. Embora esta corrente mantenha muitas das características do Movimento Moderno – como a percepção das diversas funções contidas num edifício através da sua fachada, o recurso a novos materiais, etc. –, pretende devolver uma certa escala humana à cidade e às habitações, em parte perdida devido aos fundamentos da Carta de Atenas (CIAM IV, 1933), e ao ambiente demasiado impessoal e neutro que criava. O teórico Reyner Banham, principal impulsionador deste movimento, propagandeou os seus ideais, tanto estéticos como éticos, em muitos artigos e livros que escreveu. Os arquitectos Alison e Peter Smithson eram os seus “protegidos”, devido ao trabalho desenvolvido, tanto teórico como prático, nos campos urbanístico e arquitectónico. De referir que a arquitectura de tendências semelhantes não se iniciou apenas na década de 50 do século XX e não pertence somente a uma época da arquitectura inglesa. Foi antes, nessa altura, transformado num “movimento” – *New Brutalism* – pelos seus principais actores, devido ao sentimento de “insatisfação geracional” dos jovens arquitectos ingleses que não se reviam por inteiro na arquitectura anteriormente praticada. A estética do *béton brut*, incluída mais tarde no conceito de *brutalism*, é utilizada desde meados dos anos 40 por Le Corbusier, em obras como a Unidade de Habitação de Marselha (França, 1947-52), os seus edifícios em Chandigarh (Índia, 1952-59), ou Convento de La Tourette (França, 1957-60). Foi esta estética, muitas vezes praticada isoladamente das suas premissas éticas, que se difundiu por todo o mundo, sem relação aparente entre os diversos países, o que aparentemente apenas se parece justificar pela internacionalização da

obra de Le Corbusier e de outros arquitectos modernos. Cf. ZEINE, Ruth (2007). O brutalismo foi ocasionalmente difundido nas revistas portuguesas, nomeadamente através da tradução de artigos estrangeiros, como o de Robin Boyd (“O Triste Fim do Brutalismo”, in *Arquitectura*, n.º 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 142-143), originalmente publicado na *Architectural Review*.

⁵⁸ Memória Descritiva de 26/07/1966, in LEITE, Inês (2007), p. 151-152.

⁵⁹ O átrio da Balaia pode ter sido inspirado pelas inúmeras clarabóias de betão, monumentais e de uma marcada geometria, realizadas pelo arquitecto americano nos anos 50 e 60, como na extensão da Galeria de Arte da Universidade de Yale (1951-53), aliás referida por Banham no seu livro de referência **The New Brutalism – Ethic or Aesthetic?**.

⁶⁰ LEITE, Inês (2007), p. 152.

⁶¹ FERNANDES, José Manuel (2006), p. 114.

⁶² Por exemplo, no CIAM IV (1933). Cf. LEITE, Inês (2007), p. 164.

⁶³ Depois da saída de Maurício de Vasconcellos, o atelier passa a ter esta designação, e é gradualmente montada, num prédio da Rua D. Pedro V em Lisboa, uma complexa estrutura, resultado da experiência do Hotel da Balaia, que o vão tornar no atelier mais avançado do seu tempo em Portugal. São criados os departamentos, autónomos mas inter-relacionados, de arquitectura, desenho, planeamento urbano, equipamento/decoração, maquetas, artes plásticas e gráficas, engenharia e paisagismo, complementados por áreas como a fotografia, geografia, antropologia, medições e orçamentos, contabilidade, *marketing*, etc.. São ainda criadas empresas satélite de construção e publicidade, evoluindo de «*um grande gabinete de projectos (...) para um pequeno “grupo empresarial” (...), alcançando a total autonomia e controlo sobre a actividade, principal objectivo do arquitecto*». Cf. LEITE, Inês (2007), p. 224-240.

⁶⁴ Inês Leite salienta, no entanto, alguns projectos interessantes em Vilamoura, nomeadamente os desenhados por Keil do Amaral. Cf. LEITE, Inês (2007), p. 167.

⁶⁵ Dos 1600 hectares previstos no plano geral (praticamente os mesmos do projecto algarvio), a construção realiza-se em 40 hectares, ou seja, apenas 2,5% do total.

⁶⁶ O Atelier Conceição Silva tratava-se no entanto do terceiro atelier a projectar para Tróia, sendo os outros o de Keil do Amaral (1963-64), que propunha um modelo disperso que a empresa Soltroia, responsável pelo empreendimento, rejeita, levando Keil a demitir-se. É então contactado João Andresen (1920-67) para adaptar o projecto a uma população mais numerosa, com sentido mais urbano e maior densidade. Com a morte de Andresen em 1967, é chamado Conceição Silva para dar seguimento ao projecto. Na realidade, a proposta de Conceição Silva é como que intermédia entre os projectos anteriores, se bem que mais aproximada à concentração e variação de escalas do projecto de Andresen, ainda bastante referenciado nas premissas da Carta de Atenas.

⁶⁷ LEITE, Inês (2007), p. 172.

⁶⁸ Cf. *Arquitectura e Vida*, n.º 26, (2002), p. 68.

⁶⁹ FERNANDES, José Manuel (2006a), p. 139.

⁷⁰ *Arquitectura*, n.º 120 (Mar.-Abr. 1971), p. 46.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Idem*, p. 47.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Cf. LEITE, Inês (2007), p. 248.